Breve dizionario di metrica italiana

di *Giorgio Bertone*

Letteratura italiana Einaudi

Edizione di riferimento:
Piccola Biblioteca Einaudi,
Torino 1999

Sommario

acatalessi, *vedi* catalessi/acatalessi	1
accentuativa/quantitativa, metrica	1
acefalo	4
acrostico	4
adonio	5
alcaica/-o	7
alcmania/-o	9
alessandrino	10
allitterazione	11
anacreontica	13
anacrusi	15
anapesto	16
anfibraco	16
anisosillabismo, *vedi* isosillabismo/anisosillabismo	17
antispasto, *vedi* piedi	17
antistrofe, *vedi* epodo; strofe	17
archilochea/-o	17
aria	18
aristofanio, *vedi* saffica/-o	19
arsi/tesi	19
asclepiadea/-o	20
asinarteto/sinarteto	23
assillabazione, *vedi* allitterazione	23
assonanza	24
asticcio	25
baccheo, *vedi* piede	26
ballata	26
barzelletta	33
brindisi	35
caccia	36
cacofonia, *vedi* eufonia/cacofonia	37

Sommario

cantare	37
cantata, *vedi* aria	38
canzone	38
canzonetta	44
canzuna, *vedi* strambotto	45
capitolo	45
caribo	47
catalessi/acatalessi	47
cesura	48
chiave, *vedi* canzone	51
clausola	51
cobbola	52
cobla	53
coda	53
colon	54
combinatio, *vedi* canzone	54
commiato, *vedi* canzone	54
concatenazione, *vedi* canzone	55
congedo, *vedi* canzone	55
consonanza	55
contrasto	55
coriambo, *vedi* asclepiadea/-o; dimetro; piede	56
couplet	56
cretico, *vedi* piede	56
cursus	56
dattilo	58
decasillabo	59
décasyllabe	60
decima rima	61
dialefe/sinalefe	61
diastole/sistole	64

Sommario

dicolo, *vedi* colon	65
dieresi/sineresi	65
diesinalefe	70
digiambo, *vedi* piede	71
dimetro	71
discordo	72
dispondeo, *vedi* piede	73
disseminazione fonica	73
distico	75
distico elegiaco	75
ditirambo	76
ditrocheo, *vedi* piede	78
docmio, *vedi* piede	78
dodecasillabo	78
egloga	79
elegia	79
elegiambo, *vedi* archilochea/-o	80
emistichio	80
encomio, *vedi* epinicio	83
endecasillabo	83
enjambement	86
enneasillabo	89
epigramma	89
epinicio	90
episinalefe	91
epitafio	92
epitalamio	93
epitrito, *vedi* piede	94
epodo	94
esametro	96
esasillabo, *vedi* alessandrino	99

Sommario

eterometrico, *vedi* isometrico/eterometrico 99
eufonia/cacofonia 99
ferecrateo 102
fiore, *vedi* stornello 102
fronte, *vedi* canzone; sonetto 102
frottola 103
giambelego, *vedi* archilochea/-o 105
giambo 105
gliconeo 105
gli(u)ommero 107
gobula, *vedi* cobbola 107
haiku 108
hammer rhyme 108
hemíepes, *vedi* emistichio; esametro 109
heptasyllabe, *vedi* ottonario 109
ictus 110
idillio 111
imeneo, *vedi* epitalamio 111
inno 112
ionico, vedi piede 112
ipermetria/ipometria 112
isocolia, *vedi* colon 113
isometrico/eterometrico 113
isosillabismo/anisosillabismo 114
itifallico, *vedi* archilochea/-o; trocheo 116
lassa 117
lauda 118
leonino, *vedi* esametro 119
libero, verso 119
logaedico, *vedi* saffica/-o 122
madrigale 123

Sommario

martelliano	125
metrica	126
metrica barbara	129
metrica libera	131
metricologia	132
metro	135
molosso, *vedi* piede	141
monorima	141
mottetto	142
motto confetto	142
mutazione, *vedi* ballata	143
nona rima	144
novenario	144
octosyllabe	148
ode	148
omo(io)teleuto	149
omometrico, *vedi* isometrico/eterometrico	149
ottava	149
ottava canterina, *vedi* cantare	151
ottava rima, *vedi* cantare; ottava	151
ottonario	151
parallelismo	153
pastorella	154
pentametro	155
piede	156
pindarica, ode, *vedi* epinicio; epodo; ode	157
pitiambica/-o	157
polimetro	158
prosa ritmica	159
prosimetro	159
prosodia	160

Sommario

quadernario, *vedi* capitolo	162
quadrisillabo, *vedi* quaternario	162
quarta rima	162
quartina	163
quaternario	163
quinario	163
recitativo, *vedi* aria	166
refrain	166
rejet, *vedi enjambement*	166
riduzione vocalica	166
rigetto, *vedi enjambement*	167
rima	167
rimalmezzo	175
rim espars	175
rim estramp	175
rintronico, *vedi* tenzone	175
ripresa, *vedi* ballata; *refrain*; strambotto	175
rispetto	175
ritmo	176
ritornello	180
romanella, *vedi* villot(t)a	181
romanza	181
rondeau	182
rondel, *vedi rondeau*	182
rotondello, *vedi rondeau*	182
saffica/-o	183
scansione	185
sciolto, verso	185
selva	187
senario	187
sequenza	188

Sommario

serventese	189
sesta rima, *vedi* serventese	190
sestetto, vedi sonetto	190
sestina	190
settenario	192
sinafia	193
senalefe, *vedi* dialefe/sinalefe	194
sineresi, *vedi* dieresi/sineresi	194
sir(i)ma, *vedi* canzone; coda; sonetto	194
sirventese, *vedi* serventese	194
sonettessa	194
sonetto	195
spondeo	199
stanza	200
stichico, *vedi* strofe; verso	200
stornello	200
strambotto	201
strofa	203
strofa zagialesca, *vedi zejel*	204
strofe	204
tenzone	205
ternario, *vedi* trisillabo	206
terza rima, *vedi* capitolo	206
terzina	206
tesi, *vedi* arsi/tesi	207
tetrametro	207
tmesi	208
tornello, *vedi* ritornello	209
tradizione astrofica	209
trimetro	210
trisillabo	211

Sommario

trispondaico	212
trocheo	212
tronco, verso	213
veneziana	216
verso	217
villanella	223
villot(t)a	223
volta	224
zejel	225
zingaresca	225

A

acatalessi → catalessi/acatalessi

accentuativa/quantitativa, metrica

Due metriche che, con una buona dose di astrazione e di estremizzazione anche cronologica, possono essere considerate in antitesi, poiché sfruttano diversi se non proprio opposti tratti distintivi della lingua (fonematici e prosodici). In sintesi: la **metrica accentuativa** (grosso modo quella delle principali lingue moderne) si basa sugli accenti tonici delle parole e/o sul numero delle sillabe; la **metrica quantitativa** (greca e latina) sulla quantità (breve o lunga) di vocali e sillabe, e sui piedi (→ metrica; piede). In analisi: il fatto che Greci e Latini attribuissero una durata quantitativa ai fonemi, cioè differenti lunghezze di suono, rientrava in un sistema di opposizioni, per cui distinguevano *vĕnit* 'egli viene', da *vēnit* 'egli venne'. Come effettivamente pronunciassero distinguendo è arduo ricostruire e ancor piú riprodurre. Fatto sta che l'opposizione tra breve (⏑) e lunga (–) è caratterizzante e, a distanza di secoli, può essere contrapposta alla sensibilità romanza che, ormai perduto il senso della quantità, possiede sillabe tendenzialmente isocrone e distingue, in maniera altrettanto caratterizzante, tra vocali aperte e vocali chiuse ("un colpo d'accétta", con *e* chiusa; "accètta le mie scuse" con *e* aperta). Ulteriormente gli antichi facevano differenza tra quantità di vocale e quantità di sillaba: la metrica greca e latina si basa, appunto, su quest'ultima, secondo la regola ge-

nerale: una sillaba aperta – cioè in pratica terminante per vocale – è breve se contiene vocale breve, è lunga se contiene vocale lunga; una sillaba chiusa – cioè in pratica terminante per consonante – è sempre lunga, sia che contenga una vocale breve o una vocale lunga. Il secondo punto differenziale tra le due metriche è l'accento. Noi oggi (nelle lingue romanze) interpretiamo l'accento in forma intensiva (uno sforzo maggiore nell'emissione dell'aria, per cui si dice accento *intensivo*, o *dinamico*, o *espiratorio*); Greci e Latini in epoca letteraria differenziavano l'accento tramite l'elevazione di tono (piú o meno elevato, con maggiore o minore vibrazione delle corde vocali, per cui si dice accento *melodico*, o *musicale*, o *cromatico*). Ne è conferma pure la terminologia che i Latini derivarono dai Greci, tutta mutuata dal linguaggio musicale. Cosí Quintiliano, cosí il grammatico Servio: «accentus dictus est quasi adcantus secundum Graecos, qui *prosodían* vocant, nam apud Graecos *prós* dicitur ad, cantus vero *odé* vocatur».
Due sono le leggi principali dell'accento latino: 1) l'accento cade sulla penultima sillaba quando questa è lunga, sulla terzultima se la penultima è breve (legge della penultima); 2) l'accento non può risalire oltre la terzultima sillaba (legge del trisillabismo). Nei secoli scorsi, soprattutto per l'intervento di grammatici di terra tedesca, si è attribuito un → ictus vocale in determinate sedi (→ piedi) del verso, in modo da leggere, per esempio, un → esametro dattilico di schema

–́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏓

quádrupedánte putrém sonitú quatit úngula cámpum

con alcuni accenti forzatamente spostati rispetto alla normale lettura secondo grammatica. Fu ed è una convenzione (e un equivoco) scolastico che perdura; e che per noi italiani, che pur l'abbiamo accettato, risulta particolarmente ostico, poiché dobbiamo leggere *sonitú*, quando nella nostra lingua c'è *sònito* come in latino. Mai i Latini e i Greci lessero in questa maniera. Leggevano i versi «esattamente come la prosa e il ritmo era provocato da successioni di quantità» [Boldrini S., *La prosodia e la metrica dei Ro-*

mani, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1992]. Nell'impossibilità di riprodurre la quantità sillabica, si proiettò il sistema dell'accento intensivo (percussivo) sul metro classico, con la conseguenza di spostare dalla sede naturale l'accento tonico delle parole (e renderle incomprensibili). Non di ictus vocale si trattava, ma di ictus meccanico, cioè un elemento non metrico che alludeva semplicemente al colpo di piede o del dito che indicava l'inizio della serie ritmica (→ arsi/tesi). Dal canto loro le metriche sillabico-accentuative non si conducono tutte in egual maniera. In italiano, per esempio, la sillaba si presta per la sua natura ad essere adottata come unità di tempo, poiché l'italiano è una lingua a «isocronismo sillabico» [Bertinetto P.M., *«Syllabic Blood», ovvero l'italiano come lingua ad isocronismo sillabico*, in «Studi di Grammatica Italiana», VI, 1977, pp. 69-96], ovvero gli enunciati tendono ad avere uguale durata quando hanno uguale numero di sillabe; mentre l'inglese è una lingua a «isocronismo accentuale» (gli enunciati sono di uguale durata quando hanno uguale numero di accenti, indipendentemente dal numero di sillabe). Ma la lingua poetica (quella quantitativa inclusa) si differenzia sempre dalla lingua comune e prosastica proprio per il computo sillabico: 1) nell'incontro di vocali all'interno di parola (→ dieresi/sineresi) e tra una parola e l'altra (→ dialefe/sinalefe); 2) nella convenzione storica del conto della serie sillabica (sillabismo metrico); il quale ultimo, per esempio, in italiano, come in genere nell'area romanza, prende istituzionalmente in considerazione l'ultimo accento come termine del computo (sono uguali due serie che presentano lo stesso numero di sillabe fino all'ultima tonica compresa, indipendentemente da ciò che segue, indipendentemente cioè, dall'uscita tronca, piana o sdrucciola). Praticamente si potrà dire, per la **metrica accentuativa** italiana, che i versi vanno considerati virtualmente tutti piani (uscita parossitona) e i tronchi e gli sdruccioli si riportano al modello piano, ipotizzando una sillaba in piú o in meno, rispettivamente. → endecasillabo; metrica; tronco, verso.

acefalo

(gr. *aképhalos* ‘senza testa’). In metrica greca e latina, verso cui manca la prima sillaba rispetto allo schema proposto. Si usa anche in metrica romanza e italiana. Nella poesia popolare e giullaresca medioevale si possono trovare versi acefali, cioè mancanti della prima sillaba (per il fenomeno inverso → anacrusi; → anisosillabismo); la deficienza veniva superata dall’esecuzione nella recitazione e/o dalla musica e dal canto. Piú in generale, il termine si può impiegare nella valutazione dei rapporti tra misura e ritmo del verso. Esempio: un → novenario con accenti di 2ª, 5ª, 8ª può essere considerato, in specifiche occasioni, un → decasillabo **acefalo** di 3ª, 6ª, 9ª: (⏑) ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑. Betteloni [cfr. Beccaria G. L., *L’autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D’Annunzio*, Einaudi, Torino 1975] cosí criticava il novenario pascoliano: «Ostico specialmente mi riesce il verso novenario, che ora è tanto di moda. O esso è accentato sulla seconda, quinta e ottava sillaba, e allora è un decasillabo **acefalo**, al quale manca cioè la prima sillaba. O è altrimenti accentato, e allora non ha suono alcuno; è un verso eternamente infreddato, che non può cantare in nessun modo. Si dice, che il D’Annunzio e il Pascoli usino di questa accentuazione spostata, per accostare il verso a quello della prosa. Ma allora scrivete in prosa, in prosa ritmica se piú vi piace; ma quando si scrive in versi, per indole fortunata del nostro idioma, devono essere armonici e melodiosi».

acrostico

(gr. *akróstichon* ‘estremità del verso’). Componimento poetico le cui lettere iniziali di ogni verso, lette di seguito verticalmente, compongono un nome, una parola, una o piú frasi. Il Boccaccio nell’*Amorosa visione* diede forma con le iniziali di ogni terzina e degli altri versi dei singoli canti addirittura a tre → sonetti, che fungono da proemio. Impiegato anche in tempi moderni (in questo sonetto di Sanguineti l’acrostico, desumibile dalla prima lettera di ogni sin-

golo verso, è «SANGUINETI AMAT»):

Se sa sedurti soltanto un sonetto,
Archetipo d'amaro amore assente,
Nasconderò nei tuoi nomi il mio niente,
Golfo mio, mia girandola, mio ghetto:

Umiliato unicorno, unico, urgente,
Inciderò in te impronte, intimo insetto,
Nodo dei nodi, nudo nervosetto,
Enfasi estrema, epigramma emergente:

Tenera in tutto, torre di tormenti,
Infarcito mio infarto, idolo, inferno,
Apristi a me, tu, aurora di aghi ardenti:

Muta medusa, muscolo materno,
Ascoltami, arida aspide, e acconsenti:
Tremo con te, tremendo, tardo terno:

(E. Sanguineti, *Erotosonetto*).

adonio

Verso eolico (cioè impiegato dagli antichi poeti greci di quel dialetto, Saffo e Alceo in testa) poi ripreso da Orazio. Prende il nome dall'invocazione al dio Adone, che era in questo ritmo. Tali versi si distinguono dagli altri dei dialetti consanguinei perché, di regola, una lunga non può essere surrogata da due brevi e viceversa (eccezione è Pindaro) (→ piede): hanno dunque tendenzialmente numero fisso di sillabe (→ accentuativa/quantitativa, metrica). Numero fisso ha allora l'**adonio** che è un dimetro dattilico catalettico (→ catalessi):

´– ⏑ ⏑ ´– ⏑̄ .

Documentato nella poesia latina già dai tempi del teatro plautino («quae m(e) habuisti»: – ⏑ ⏑ – –) e già con funzione di → clausola. Il suo impiego principale è nella strofe → saffica (minore) in cui giunge come conclusione di verso breve dopo tre endecasillabi saffici. Usarono l'**adonio** Catullo, Orazio («terruit urbem»: – ⏑ ⏑ – ⏑) e poi Seneca («flamma tonantis»: – ⏑ ⏑ – –).

Inserito nella saffica, il metro poté essere ospitato con ottima accoglienza nella → metrica barbara, risolto, nella stragrande maggioranza dei casi, con un → quinario piano, con accenti dunque di 1ª e 4ª. Nella tradizione barbara italiana lo si può incontrare già al tempo del *Certame coronario* (1441), inserito da L. Dati nella terza parte della *Scena*. Poi nella saffica piú tipica dal Cinquecento fino a Pascoli (e D'Annunzio), passando per Fantoni e Carducci (Manzoni surroga il quinario con un → settenario nel *Nome di Maria*). Esempio:

> Su le dentate scintillanti vette
> salta il camoscio, tuona la valanga
> de' ghiacci immani rotolando per le
> sèlve crosciànti
>
> (G. Carducci, *Piemonte*).

In questa strofa di Carducci l'**adonio** è sfruttato – anche tramite un → *enjambement* esasperato – come clausola breve e finalmente bloccante, in modo brusco, di un triplice ampio movimento parallelo che si svolge in crescendo e infine cade arrestato.
Su ritmo d'**adonio** termina il → novenario dattilico (⏑ , ⏒́⏑ ⏑ , [⏒́⏑ ⏑ , ⏒́⏑]) che tanta parte tiene nella metrica barbara (e non sarà solo presente nell'→ enneasillabo alcaico). Confortato di un blasone classico, l'**adonio** si fa ritmo a sé (non piú metro isolabile) prima e sopra tutti in Pascoli [cfr. Beccaria G. L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975]:

> E l'isba scricchiolò con un lamento
> lùngo ad un ùrto **adonio**
>
> (*Gli emigranti nella luna*).

> bianca di marmo in mezzo al cielo azzurro, **adonio**
> Ròma dormìva
>
> (*La buona novella*).

Il modulo ritmico preferibilmente fuso in unità sintagmatiche abbastanza stabili (due aggettivi: «pallido e muto»,

«tacita e scura», «piccolo e nero», o dittologie col trattino) si ritrova poi in molta poesia e prosa ritmica crepuscolare (da Gozzano a Moretti) e vociana (da Rebora a Campana e Boine [cfr. Bertone G., *Il lavoro e la scrittura. Saggio in due tempi su Giovanni Boine*, il Melangolo, Genova 1987]).

alcaica/-o

Verso (→ metrica barbara) e → strofa della metrica oraziana. Versi: → enneasillabo, decasillabo, endecasillabo. L'enneasillabo **alcaico** è una pentapodia giambica catalettica (→ piede; giambo; catalessi), con il primo elemento realizzato da sillaba lunga, piú frequentemente, o da sillaba breve e con cesura dopo il sesto elemento:

⏒ –́ , ⏑ –́ , – –́ , / ⏑ –́ , ⌢̣

Esempio:

– –́ ⏑ –́ – –́ / ⏑ –́ –

aequáre néc taurí / ruéntis

(Orazio, *Carmina*).

Il decasillabo è una tetrapodia logaedica acatalettica con cesura di solito dopo il quarto elemento:

–́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ / ⏑ , –́ ⏑ , –́ ⌢̣ .

Esempio:

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ / ⏑ –́ ⏑ –́ –

ínterióre / notá Falérni

(Orazio, *Carmina*).

L'endecasillabo è formato da una tripodia giambica catalettica e da un dimetro dattilico, col primo elemento di solito lungo e cesura dopo il quinto:

⏓ –́ ⏑ –́ , – / –́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ ⌢̣ .

Esempio (qui con la prima sede breve):

⏑ ⏗ ⏑ ⏗ – / ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗

vidés ut álta / stét nive cándidúm

(Orazio, *Carmina*).

La strofa **alcaica** è composizione tetrastica di due endecasillabi alcaici piú un enneasillabo **alcaico**, piú un decasillabo esso pure **alcaico**:

Odi profanum vulgus et arceo.
Favete linguis: carmina non prius
Audita, Musarum sacerdos
Virginibus pueris canto

(Orazio, *Carmina*).

Nell'ambito della sua rivoluzione barbara (→ metrica barbara) G. Chiabrera risolve l'endecasillabo **alcaico** con un endecasillabo costituito di un → quinario piano e un quinario sdrucciolo (ottenendo cosí la cesura); l'enneasillabo con un → novenario piano dattilico per accenti, il decasillabo (quarto e ultimo verso) con un → decasillabo accentato sulla 3ª, 7ª e 9ª:

Sesto d'agosto, dolci Luciferi,
Sesto d'agosto, dolcissimi Esperi,
Sorgete dal chiuso orizzonte,
Tutti sparsi di faville d'oro

(G. Chiabrera, *Canzoni eroiche*).

Questa soluzione si avvicina al modello latino e insieme garantisce la variabilità di ritmo del verso italiano. Meno soddisfacenti, invero, le soluzioni del terzo e quarto verso, proprio là dove si hanno le due mutazioni di ritmo caratteristiche, «due scosse» (D'Ovidio) tra i primi due versi e il terzo, tra il terzo e il quarto. Rolli e Fantoni preferirono il → settenario al posto dell'enneasillabo **alcaico** (terzo verso) e pure del decasillabo (quarto), scostandosi dal modello latino e plasmando la strofa in maniera ben piú italiana (Fantoni, per di piú, utilizzando anche la rima). Per il terzo verso Carducci adottò prevalentemente il novenario di Chiabrera (piú raramente un novenario non dattilico) e per

la quarta sede scelse decasillabi piani di diversa accentazione: decasillabo su accenti in posizioni dispari; doppio quinario piano, con cesura, quindi; quinario sdrucciolo piú → quadrisillabo piano, o decasillabo anapestico «manzoniano», come in *Alla stazione*:

Oh quei fanali come s'inseguono
accidiosi là dietro gli alberi,
tra i rami stillanti di pioggia
sbadigliando la luce su 'l fango!

L'influenza della strofa **alcaica** su Lucini è sostenuta da Pinchera [*L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai «novissimi»)*, in «Quaderni Urbinati di cultura classica», I, 1966, pp. 92-127].

alcmania/-o

Verso o strofe. La strofe **alcmania** è un sistema → distico oraziano (per le *Odi* si è supposta una strofa tetrastica senza → sinafia tra i due distici) composto da un → esametro dattilico e da un → tetrametro dattilico catalettico *in duas syllabas* (quest'ultimo detto verso **alcmanio**) (→ catalessi), congiunti per sinafia:

–́ ⏔ , –́ ⏔ , –́ ⏔ , –́ ⏔ , –́ ⏑ ⏑ , –́ ⏓
–́ ⏔ , –́ ⏔ , –́ ⏑ ⏑ , –́ ⏓ .

Come si vede, il tetrametro presenta un terzo piede costituito immancabilmente da un puro dattilo, elemento sfruttato nella → metrica barbara. Esempio:

Laudabunt alii claram Rhodon, aut Mytilenen,
Aut Epheson, bimarisve Corinthii
Moenia, vel Baccho Thebas, vel Apolline Delphos
Insignes, aut Thessala Tempe

(Orazio, *Carmina*).

Il Carducci neoclassico realizza la sua nuova risoluzione dell'→ esametro con un verso doppio (qui → settenario piú → novenario dattilico), ottenendo, si badi, nel complesso della strofa ben quattro novenari dattilici (accenti 2^a, 5^a, 8^a), due isolati, due incastonati nell'esametro:

Conca in vivo smeraldo tra foschi passaggi dischiusa,
o pia Courmayeur, ti saluto.
Te da la gran Giurassa da l'ardua Grivola bella
il sole piú amabile arride

(G. Carducci, *Courmayeur*).

alessandrino

Verso fondamentale della metrica francese e provenzale; è un doppio esasillabo (*hexasyllabe*) che prende il nome dal *Roman d'Alexandre*, famoso poema francese del tardo XII secolo, in cui viene impiegato. In italiano all'esasillabo corrisponde il → settenario: l'**alessandrino** sarà allora un doppio settenario (→ martelliano). Normalmente si comporta come verso doppio: fra i due → emistichi non è ammessa → sinalefe, né elisione, e il primo settenario può essere tronco o addirittura sdrucciolo (ovvero vive come verso autonomo). Forte è la → cesura. Diffuso soprattutto nella letteratura d'*oïl*, trasbordò nella letteratura didascalica dell'Italia settentrionale nel XIII secolo: cfr. i *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum* di Anonimo, forse il primo testo italiano in quartine monorime di alessandrini, col primo emistichio non costantemente sdrucciolo (e poi Uguccione da Lodi, Giacomino da Verona, Bonvesin da la Riva). Si estese anche al Centro e al Sud: l'esempio piú noto è il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, costituito di tre alessandrini monorimi formati da un settenario sdrucciolo e un settenario piano piú due endecasillabi a rima baciata:

Rosa fresca aulentissima ch'apari inver' la state,
le donne ti disiano, pulzell' e maritate:
tràgemi d'este focora, se t'este a bolontate;
per te non ajo abento notte e dia,
penzando pur di voi, madonna mia.

Il verso costituito di un emistichio sdrucciolo e uno piano è probabile derivi dal → tetrametro giambico catalettico, mentre la soluzione col primo settenario piano discenderebbe direttamente dall'**alessandrino** francese che a sua volta discende dall'asclepiadeo minore (→ asclepiadea/-o) [cfr. Avalle D'A. S., *Le origini della quartina monorima di ales-*

sandrini, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», VI, 1962, pp. 119-60]. Soltanto molto piú avanti il Duecento ricompare in Italia il doppio settenario come verso teatrale (→ martelliano). Doppi settenari usano in epoca moderna, per esempio, Gozzano, con rime (interne ed esterne) incrociate:

> Tra bande verdigialle d'innumeri ginestre
> la bella strada alpestre scendeva nella valle
>
> (*Le due strade*)

e Montale, variamente:

> Poiché la via percorsa, se mi volgo, è piú lunga
>
> (*Voce giunta con le folaghe*).

L'*alexandrin libéré* dei simbolisti francesi, da Verlaine in poi (non piú con → cesura dopo la 6ª) è uno degli avvii europei al verso → libero (→ metrica libera).

allitterazione

Ripetizione della stessa consonante o della stessa sillaba (nel qual caso molti preferiscono parlare di *assillabazione*) all'inizio di parole limitrofe o poco distanti. Per estensione: ripetizione di suoni in qualsiasi posizione, vicini tra loro quanto basta per essere avvertiti facilmente nella loro sequenza. È una «struttura della lingua comune» [Valesio 1967] che diviene figura stilistica in prosa e in poesia e può divenire una componente della simmetria fonica del verso (o gruppi di versi) o addirittura una componente metrica strutturale, come nel caso del verso allitterativo germanico antico, in cui non vale l'→ isosillabismo ma il numero degli accenti e le sillabe sotto accento sono legate fra loro grazie all'**allitterazione**. **Allitterazione** e rima, intese tipicamente, costituiscono due tipi di rispondenze omofoniche, l'una soprattutto interna al verso, tra parola e parola, l'altra esterna, tra punte di verso. E l'**allitterazione** è un caso particolare, ancor piú generalizzato della rima, del parallelismo come struttura inerente all'artificio poetico (→ parallelismo; ritmo; verso). Esistono letterature ignare di

→ rima, non ne esistono di prive di allitterazioni [cfr. Beccaria G. L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975]. Le origini si perdono nella primordialità liturgica e apotropaica (preghiere, scongiuri) e nel folklore (proverbi, litanie). La manualistica antica coniò il termine *homoeoprópphoron* ('somiglianza di pronuncia'), e censurò il fenomeno come cacofonico (→ eufonia/cacofonia). A tale proposito Quintiliano citava un verso di Ennio: «o tite, tute, tati, tibi tanta, tyranne, tulisti». *Allitteratio* è conio della zecca di G. Pontano umanista (*Actius*), con riguardo esclusivo all'avvio vocalico di parola. Il Dante comico-didascalico volge spesso il verso all'**allitterazione** con sistematicità strategica: «e fa fuggir le fiere e li pastori» (*Inferno*, IX, 72), «lo montanaro, e rimirando ammuta» (*Purgatorio*, XXVI, 68), «tutti tirati sono e tutti tirano» (*Paradiso*, XXVIII, 129). A volte l'**allitterazione** ha in Dante una funzione di rilievo ritmico-semantico nelle posizioni forti del verso, sul primo e sull'ultimo accento, per esempio: «prese la terra, e con piene le pugna» (*Inferno*, VI, 26); oppure su → clausola di doppio bisillabo rafforzata appunto dall'**allitterazione**: «E quale il cicognin che leva l'ala» (*Purgatorio*, XXV, 10); e molte altre soluzioni non casuali. Allittera vistosamente il Tasso: «rauco suon della tartarea tromba», «Il pietoso pastor pianse al suo pianto». Allittera il Foscolo: «Lieta dell'aer tuo veste la Luna | di luce limpidissima i tuoi colli». Allittera con speciale perseveranza e ambizione la poesia simbolista, a partire, *chez nous*, da Pascoli: «non piú sul pioppo picchia il pennato | piú, né l'eco piú gli risponde» (*Il ritorno delle bestie*), con intenti onomatopeici («ci fermeremo tra il pulverulento | scalpitamento de' cavalli ansanti») e fonosimbolici («coi brividi brevi del vento»). O ancora: «Il ferro a voi fa d'uopo | per ganci e graffi e raspe e seghe e morse». Allitterano, a vario titolo, un Montale («fiotta il fosso impetuoso»; «Uno sparo | si schiaccia nell'etra vetrino»); o un Pasolini («degli istinti, dell'estetica passione; | attratto da una vita proletaria»); e intensissimamente spesso per partito (fonico) preso un neosperimentale come Sanguineti (cfr. *Erotosonetto*, → acrostico, dove ogni verso è una scommessa di coe-

renza allitterante a partire dalla prima lettera in acrostico). → riduzione vocalica.

anacreontica

Nella metrica classica anacreontici sono versi tipici della lirica da cui prendono il nome: quello di Anacreonte, poeta del VI secolo a. C. Per esempio, il dimetro ionico *a minore*, in una delle sue forme:

◡ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ .

Anacreontiche sono chiamate, poi, nella metrica della poesia francese e italiana, odi brevi e canzonette che si ispirano per stile (cantabile) e temi (conviviali e amorosi ma sempre con leggerezza) alle *Anacreontee*, componimenti d'età greco-romana, pubblicati in Francia nel 1544 e indebitamente attribuiti al medesimo Anacreonte. Si può considerare sinonimo di → ode-canzonetta o → canzonetta **anacreontica** o canzonetta melica (perché destinata al canto). E s'intende primamente l'ode-canzonetta che G. Chiabrera sviluppò su stimolo e qualche modello della contemporanea produzione francese di Ronsard e della Pléiade, assestando cosí uno dei piú duri colpi al sistema metrico dantesco-petrarchesco e alla sua compatta tenuta fino al Cinquecento. Le strofe sono preferibilmente di struttura semplice e i versi brevi, e se si presenta un → endecasillabo andrà subito accompagnato con un verso corto; ammesse sono tutte le misure, comprese senza limitazioni le parisillabiche (dunque con ben maggiori libertà rispetto alla → canzone e alla canzone-ode, di cui non possiede le articolazioni interne istituzionali). L'esito piú noto è l'esastico su schema di Ronsard (*Odes*):

O begli occhi, o pupillette,	a^8
che brunette	a^4
dentro un latte puro puro,	b^8
m'ancidete a tutte l'ore,	c^8
con splendore	c^4
d'un bel guardo scuro scuro;	b^8

(G. Chiabrera, *Canzonette amorose*)

con varianti $a^5a^5b^7c^5c^5b^7$ e $a^6a^6b^6c^6c^6b^6$. Ma Chiabrera impiega anche senari piani (es.: aabccb), settenari piani accoppiati (es.: aabbcc) un po' come i → *couplets* francesi e con ripercussione ritmica che ricorda il → *rondeau*; settenari sdruccioli non rimati alternati a settenari tronchi rimati a due a due, dove gli sdruccioli creano una rima ritmica (*scorgeano* : *fiorivano*), cioè una rima sdrucciola in cui comunque non conta – e manca in effetti – una corrispondenza omofonica perfetta, ma in cui l'eccezionalità del ritmo sdrucciolo è elevata a equivalente della rima, a conferma della forte esposizione ritmica che la canzonetta chiabreriana aspira a realizzare. Nell'esempio che segue siamo di fronte ad una strofa esastica composta da cinque quinari sdruccioli non rimati e da un quinario finale tronco la cui rima si ripete immutata in tutte le strofe successive (*vo'* : *no* : *cercherò*, ecc. [cfr. Bertone G., *Per una ricerca metricologica su Chiabrera*, Marietti, Genova 1991]):

In van lusinghimi,
in van minaccimi,
figlio di Venere;
quel giogo impostomi
dolce e spiacevole,
Io piú non vo'

(G. Chiabrera, *Canzonette amorose*).

Grande lo sviluppo della canzonetta per tutto il Seicento, con selezioni e modificazioni, fino all'Ottocento che la volgerà a forme nuove. Frugoni coltivò in ispecie una delle sue possibilità peculiari: le strofette accoppiate, collegate tra loro da una o piú rime, per esempio abbc + addc, dove a è piano e senza rima, c tronco con rima e le misure possono essere senarie o ottonarie o, piú frequentemente, settenarie [cfr. Elwert W. T., *Italienische Metrik*, Max Hueber Verlag, München 1968 (trad. it. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973)]. Metastasio rende piú prevedibile la successione delle rime nello schema generale vincolato dalla prima rima e dall'ultima tronca (→ aria; epitalamio):

Grazie agl'inganni tuoi,	a
al fin respiro, o Nice,	b

al fin d’un infelice	b
ebber gli dei pietà:	c’
sento da’ lacci suoi,	a
sento che l’alma è sciolta;	d
non sogno questa volta	d
non sogno libertà.	c’

anacrusi

(gr. *anákrusis* ‘conduzione all’indietro’). Nella metrica greca e latina è la sillaba anticipata, ovvero aggiunta, che si trova davanti alla prima → arsi d’una serie ritmica; parallelamente nella musica **anacrusi** è la nota o le note che precedono la prima battuta completa. In area classica probabilmente il termine aveva solamente valore musicale e non metrico (→ esametro). Nelle metriche moderne, in generale, s’intende con **anacrusi** la sillaba o le sillabe atone fuori della serie ritmica, aggregate all’inizio di un → verso, prima dunque dell’accento. Si dice *propria* o *regolare* nei versi di tipo ascendente, cioè giambico e anapestico (→ anapesto; giambo), come il quinario e il decasillabo. Ad esempio il verso di Jacopone da Todi «Dilongato mi son da la via», è un decasillabo in cui le sillabe *Dilon-* sono da considerarsi fuori battuta, ma la cui aggiunta fa parte della sequenza ritmica (anapestica): (⏑ ⏑) _́, ⏑ ⏑ _́, ⏑ ⏑ _́, ⏑. Si dice *irregolare* o, meglio, *mobile* quando si aggrega a versi di ritmo discendente, cioè trocaico o dattilico (come il → quadrisillabo e l’→ ottonario; → dattilo; trocheo). In quest’ultimo caso il ritmo muta. Ad esempio in una poesia giullaresca con base ottonaria si può trovare un verso eccedente (→ anisosillabismo) come «cosí m’andava l’altra dia» con cui il ritmo dell’ottonario trocaico (_́⏑ _́⏑ _́⏑ _́⏑) diviene ritmo di novenario giambico (⏑ _́⏑ _́⏑ _́⏑ _́⏑); ma la sillaba *co-* viene considerata fuori battuta, mascherata probabilmente dalla musica e dal canto. Idem, per lo piú, nell’ottonario-novenario di Jacopone a base ottonaria: il novenario con accento di 4ª corrisponde all’ottonario con accento di 3ª con una sillaba in piú antecedente l’accento

(= **anacrusi**) [cfr. Contini G. (a cura di), *Poeti del Duecento*, 2 voll., Ricciardi, Milano-Napoli 1960; Spongano R., *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Pàtron, Bologna 1966; Di Girolamo C., *Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna 1976].

anapesto

(gr. *anápaistos* 'battuto al contrario', come se il carattere principale fosse l'esser l'inverso speculare del → dattilo). Piede composto di due brevi e una lunga, perciò di quattro tempi brevi e di ritmo ascendente: ⏑ ⏑ –́. Ritmo scandito energicamente consono a marce e canti corali. Il metro è formato solitamente da una dipodia (⏑ ⏑ –́, ⏑ ⏑ –́). Esempio:

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́

memin(i) ét scio ét calle(o) et cómmeminí

(Plauto).

In metrica italiana si usa **anapesto** per indicare una successione di due sillabe atone (–) seguite da una tonica (+): – – + ; e ritmo anapestico per indicare una serie ritmica prolungata di **anapesto**: – – + – – + – – + , ecc. (eventualmente ricalcata sulla metrica quantitativa classica; → accentuativa/quantitativa, metrica; metrica barbara). Il decasillabo con accenti fissi di 3ª, 6ª e 9ª, detto 'manzoniano', «a sinístra rispónde uno squíllo», ha ritmo anapestico (→ alcaica/-o). Lo stesso vale anche per moltissimi versi del primo Pavese:

Stupefátto del móndo mi giúnse un'età
che tirávo i púgni nell'ária e piangévo da sólo

(*Antenati*).

anfibraco

Nella metrica classica è un → piede composto da una sillaba lunga racchiusa tra due brevi, dunque di quattro tempi

brevi: ⏑ – ⏑. Nell'ambito di un uso convenzionale della terminologia della metrica quantitativa per indicare i ritmi di quella accentuativa (→ accentuativa/quantitativa, metrica) Mengaldo [*La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975] ha chiamato **anfibraco** il → trisillabo della *Fontana malata* di A. Palazzeschi:

> fontana
> il male
> che hai
> il cuore
> mi preme

ovvero ⏑ – ⏑ nel senso di sillaba atona (o tesi) piú sillaba tonica (o arsi) piú sillaba atona; con altri segni diacritici: – + – (tesi, arsi, tesi). Ritmo poi esteso ai versi piú lunghi delle prime raccolte dello stesso Palazzeschi:

> Il parco è serrato serrato serrato,
> serrato da un muro
> ch'è lungo le miglia le miglia le miglia
>
> (*Il parco umido*).

anisosillabismo → isosillabismo/anisosillabismo

antispasto → piede

antistrofe → epodo; strofe

archilochea/-o

Quattro sono i sistemi archilochei oraziani

I)
–́ ⏔ , –́ ⏔ , –́ ⏔ , –́ ⏔ , –́ ⏑ ⏑ , –́ 𝄐
–́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ ⏑ , 𝄐

cioè un → esametro dattilico piú un → trimetro dattilico ca-

talettico *in syllabam*, con giunzione mediante → sinafia (cfr. Orazio, *Carmina*, IV, 7);

II) (giambelego)

–́ ⏔ , –́ ⏔ , –́ ⏔ , –́ ⏔ , –́ ⏑ ⏑ , –́ 𝄐
⏒ –́ ⏑ – , ⏒ –́ ⏑ ⏓ , / –́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ ⏑ , 𝄐

cioè un esametro dattilico piú un giambelego (→ asinarteto) composto da un → dimetro giambico acatalettico e da un trimetro dattilico catalettico *in syllabam*, con cesura tra le due parti (cfr. Orazio, *Epodi*, 13);

III) (elegiambico)

⏒ –́ ⏑ – , ⏒ –́ ⏑ – , ⏒ –́ ⏑ 𝄐
–́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ ⏑ , 𝄐 / ⏒ –́ ⏑ –́ , ⏒ –́ ⏑ 𝄐

cioè un → trimetro giambico acatalettico **archilocheo** piú un elegiambo (→ asinarteto), formato da un trimetro dattilico catalettico *in syllabam* e da un dimetro giambico acatalettico con cesura dieretica dopo il primo emistichio (la cesura coincide cioè con la fine della parola e del piede; cfr. Orazio, *Epodi*, 11);

IV)

–́ ⏔ , –́ ⏔ , –́ ⏔ , –́ ⏑ ⏑ / –́ ⏑ – ⏑ –́ 𝄐
⏒ – ⏑ –́ , ⏒ –́ ⏑ – , ⏑ –́ –

cioè un **archilocheo** maggiore (tetrametro dattilico acatalettico piú una tripodia trocaica o itifallico, con cesura dieretica dopo il quarto dattilo) e un trimetro giambico catalettico, uniti per sinafia (cfr. Orazio, *Carmina*, I, 4).
Carducci riprende il terzo sistema **archilocheo** in *Saluto italico* sostituendo al trimetro giambico un endecasillabo sdrucciolo, all'elegiambo un doppio settenario con il primo emistichio piano e il secondo sdrucciolo:

Molosso ringhia, o antichi versi italici,
ch'io co 'l batter del dito segno o richiamo i numeri.

aria

Parte cantata nella poesia per musica (melodramma) e nel-

la *cantata* propriamente detta. La base metrica è l'→ odecanzonetta (→ anacreontica) nelle forme nuove elaborate da G. Chiabrera: metri brevi, essenzialmente. Sia nel melodramma (con carattere piú drammatico), sia nella *cantata* (a carattere piú lirico) l'**aria** si accompagna e contrappone al *recitativo* (metri piú lunghi, endecasillabi uniti a settenari). Maestro dell'**aria** dentro il genere melodrammatico fu Metastasio che ne volle anche in → decasillabi, come in «Se mai senti spirarti sul volto» dalla *Clemenza di Tito* (ABBCABC, con C tronco) (→ tronco, verso). Piú frequente la composizione in due brevi strofe di metro agile (nell'esempio che segue la rima e è tronca):

Sentirsi dire	a^5
dal caro bene:	b^5
Ho cinto il core	c^5
d'altre catene,	b^5
quest'è un martire,	a^5
quest'è un dolore,	c^5
che un'alma fida	d^5
soffrir non può.	e^5
Se la mia fede	f^5
cosí l'affanna,	g^5
perché tiranna	g^5
m'innamorò?	e^5

(P. Metastasio, *Semiramide*).

aristofanio → saffica/-o

arsi/tesi

(gr. *ársis* 'elevamento, sollevamento' e *thésis* 'abbassamento'). Nella metrica greca **arsi** è l'elevamento, **tesi** l'abbassamento (della mano o del piede o del dito) nella → scansione del verso a indicare l'inizio di una serie ritmica. Dunque l'**arsi** è il tempo debole ('in levare'), la **tesi**, per contrapposizione, il tempo forte ('in battere'). Dunque: **arsi** è il tempo senza battuta, **tesi** è il tempo dell'→ ictus, della battuta. Questa terminologia implica, evidentemente, un fatto meccanico, non un fatto vocale. In seguito, in epoca

latina tarda (e in dichiarazioni esplicite dei grammatici Mario Vittorino, IV secolo d. C., e Prisciano, VI secolo d. C.) i termini coinvolsero non piú la bacchetta (dito o mano), ma la voce. Se **arsi** era l'*elatio* e **tesi** la *depositio* della voce, i termini si scambiavano i significati: **arsi** risultava il tempo forte (colpito da ictus), **tesi** il tempo debole (senza ictus, o atono). Il cambiamento non è solo terminologico, ma registra una mutata sensibilità e situazione linguistica già a partire dal II secolo d. C.: i parlanti già individuano, nell'accento, l'intensità, e non piú la musicalità, come tratto distintivo; e l'ictus va a coincidere con l'**arsi**. Oggi, in grammatica e manualistica, sempre s'intende per **arsi** il tempo forte, ovvero accentato, soggetto a ictus, tonico; per **tesi** il tempo debole, ovvero non accentato, non sede di ictus, atono (tranne che in occasioni peculiari, per esempio in Halle e Keyser [«Metrica», in *Enciclopedia Einaudi*, IX, Einaudi, Torino 1980, pp. 254-84], e non a caso, perché essi riducono il fatto vocale a fatto cibernetico-visivo,una volta tradotto il batter dell'ictus in 'segno' di tempo forte indicato con F). → metro; verso.

asclepiadea/-o

Cinque sono i sistemi asclepiadei oraziani:

I)

–́ – , –́ ⏑ ⏑ –̀ / –́ ⏑ ⏑ –̀ , ⏑ 𝄐

ovvero una successione sciolta di versi asclepiadei minori (uno → spondeo, due coriambi e un → giambo) con → cesura dopo il primo coriambo (forse in distici, altri dicono tetrastici) (cfr. Orazio, *Carmina*, I, 1);

II)

–́ – , –́ ⏑ ⏑ –̀ / –́ ⏑ ⏑ –̀ , ⏑ 𝄐
–́ – , –́ ⏑ ⏑ –̀ / –́ ⏑ ⏑ –̀ , ⏑ 𝄐
–́ – , –́ ⏑ ⏑ –̀ / –́ ⏑ ⏑ –̀ , ⏑ 𝄐
–́ – , –́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ 𝄐

ovvero un sistema strofico tetrastico formato da tre ascle-

piadei minori (cfr. sistema I) e un → gliconeo (cfr. Orazio, *Carmina*, I, 6; 15; 24, ecc.);

III)

–́ – , –́ ⏑ ⏑ –̀ / –́ ⏑ ⏑ –̀ , ⏑ 𝄐
–́ – , –́ ⏑ ⏑ –̀ / –́ ⏑ ⏑ –̀ , ⏑ 𝄐
–́ – , –́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑
–́ – , –́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ 𝄐

cioè una strofa tetrastica formata da due asclepiadei minori (cfr. sistema I) piú un → ferecrateo e da un → gliconeo (cfr. sistema II) (cfr. Orazio, *Carmina*, I, 5; 14; 21, ecc.);

IV)

–́ – , –́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ 𝄐
–́ – , –́ ⏑ ⏑ –̀ / –́ ⏑ ⏑ –̀ , ⏑ 𝄐
–́ – , –́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ 𝄐
–́ – , –́ ⏑ ⏑ –̀ / –́ ⏑ ⏑ –̀ , ⏑ 𝄐

cioè un sistema tetrastico formato da gliconei (cfr. sistema II) e asclepiadei minori (cfr. sistema I) alternati senza → sinafia tra i distici (cfr. Orazio, *Carmina*, I, 3; 13; 19, ecc.);

V)

–́ – , –́ ⏑ ⏑ –̀ / –́ ⏑ ⏑ –̀ / –́ ⏑ ⏑ –̀ , ⏑ 𝄐
–́ – , –́ ⏑ ⏑ –̀ / –́ ⏑ ⏑ –̀ / –́ ⏑ ⏑ –̀ , ⏑ 𝄐
–́ – , –́ ⏑ ⏑ –̀ / –́ ⏑ ⏑ –̀ / –́ ⏑ ⏑ –̀ , ⏑ 𝄐
–́ – , –́ ⏑ ⏑ –̀ / –́ ⏑ ⏑ –̀ / –́ ⏑ ⏑ –̀ , ⏑ 𝄐

cioè un sistema tetrastico (ma può essere considerato pure una sequenza di versi sciolti) formato da quattro asclepiadei maggiori che risultano formati, ciascuno, da uno spondeo piú tre coriambi piú un giambo, con due cesure dieretiche dopo il primo e il secondo coriambo (Orazio, *Carmina*, I, 11; 18; IV, 10) [cfr. Boldrini S., *La prosodia e la metrica dei Romani*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1992, Ramous M., *Introduzione* a Orazio, *Odi ed Epodi*, Garzanti, Milano 1986 e Lenchantin de Gubernatis M., *Manuale di prosodia e metrica latina*, Principato, Milano-Messina 1964 (1934)].
Il primo e l'ultimo sistema non furono imitati in → metrica barbara, poiché portavano semplicemente a un bottino

magro di versi sciolti. Mentre gli altri tre misti di asclepiadei e gliconei furono imitati già dal Chiabrera. Egli sostituí nel sistema III al ferecrateo il settenario piano, al gliconeo il settenario sdrucciolo. Per gli asclepiadei del II: endecasillabi sdruccioli con cesura dopo la sesta sillaba, costruiti con un settenario tronco nel primo emistichio, con obbligatorio accento forte di 6ª, quinario sdrucciolo con arsi sulla prima sillaba nel secondo emistichio:

Odi tu mormorar — l'onda che gelida
verso il florido pian — limpida volgesi
Onde i teneri fior — languidi ed aridi
vezzeggiando ravvivansi?

Per gli asclepiadei del sistema III: quinario sdrucciolo con arsi sulla quarta piú quinario sdrucciolo con arsi sulla prima (la 7ª del verso intero) e poi sulla 4ª, ovviamente (cioè la 10ª in generale):

Sull'età giovane — ch'avida suggere
suol d'amor tossico, — simile al nettare,
quando il piangere è dolce
e dolcissimo l'ardere.

Sistema IV: il settenario sdrucciolo sostituisce il gliconeo, un endecasillabo di due quinari sdruccioli sostituisce l'**asclepiadeo**:

Crudi fiati di Borea,
fremendo torbidi, — svellono gli alberi;
giorni cari di Bromio,
che a bere i popoli — lieti consigliano

[cfr. Elwert W. T., *Italienische Metrik*, Max Hueber Verlag, München 1968 (trad. it. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973)]. Fantoni e Carducci variamente imitarono. Carducci attenuò l'effetto troppo monotono muovendo la sede degli accenti; per il sistema II adottò tre endecasillabi sdruccioli regolari, d'accenti variabili, piú un settenario sdrucciolo per l'ultimo verso:

Tu parli; e de la voce a la molle aura
lenta cedendo, si abbandona l'anima

del tuo parlar su l'onde carezzevoli,
e a strane plaghe naviga

(*Fantasia*).

Per il III ripercorse Chiabrera in *Su l'Adda*; *idem* per il IV in *Ave*; raccolse la sfida del sistema I in *Da Desenzano*, barbaramente restituito in strofe di quattro endecasillabi sdruccioli, separati dalla sola sintassi e dalla divisione tipografica (elemento barbarissimo perché tipicamente moderno) delle strofe tetrastiche.

asinarteto/sinarteto

(gr. *asynàrtetos* 'sconnesso, slegato'; **sinarteto** è il contrario). In metrica classica, con **asinarteto** s'intende un verso composto di due *cola* (→ *colon*) di ritmo differente e ben distinti tra loro. Fra i due *cola* può esservi iato e sillaba ancipite, possono dunque verificarsi le condizioni tipiche di fine verso. Asinarteti, sono, per esempio, l'elegiambo e il giambelego (→ archilochea/-o; trimetro) che nascono dall'unione stichica di due versi differenti. Fraccaroli [*D'una teoria razionale di metrica italiana*, Loescher, Torino 1887] ha introdotto il termine nella metrica italiana e romanza, intendendo per asinarteti (slegati) versi come il → settenario doppio o l'→ alessandrino o il → martelliano e il → *décasyllabe* francese, dal momento che ogni membro è considerato come un verso a sé (e non c'è di regola la → sinalefe tra i due emistichi; → emistichio; cesura). Al contrario, l'→ endecasillabo italiano sarebbe, in tale prospettiva, **sinarteto**, perché tra le due parti che normalmente lo compongono (quinario + settenario o viceversa) è di norma la sinalefe.

assillabazione → allitterazione

assonanza

Uguaglianza, tra due parole, delle sole vocali (esclusa dunque la o le consonanti) a contare dalla tonica in poi. Può esserci **assonanza** anche della sola vocale tonica (**assonanza** *tonica*) o della sola vocale atona (**assonanza** *atona*). Di solito si differenzia dalla → consonanza, che è la corrispondenza delle sole consonanti, sempre in zona rimica. Ma da antica data la terminologia è oscillante. Elwert [*Italienische Metrik*, Max Hueber Verlag, München 1968 (trad. it. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973)] designa con «**assonanza** *tonica* quella in cui sono uguali soltanto le vocali toniche, e non è necessario che siano uguali anche le vocali atone della sillaba finale, ad esempio: *acqua* : *fatta*, ma anche *fronte* : *immoto* : *affonda* : *opra* (G. D'Annunzio, *La notte di Caprera*). Se coincidono soltanto la vocale finale e la consonante che la precede, si dice **assonanza** *atona*. Si ha invece **assonanza** *consonantica* quando le vocali sono diverse ma le consonanti uguali: *-ente* : *-anto*. Quest'ultimo caso è detto, non senza equivoco, *consonanza*». Allora dovrebbe distinguersi un'**assonanza** *consonantica* (sole consonanti) da un'**assonanza** *vocalica* (sole vocali). Soprattutto si dirà: lo statuto dell'**assonanza** muta col variare storico della competenza metrica e, piú in particolare, del valore attribuito alla rima. Non sempre dunque si può considerare l'**assonanza** come un'imperfezione di rima (*rima imperfetta*). In alcune epoche e aree l'**assonanza** può a tutti gli effetti sostituire nel suo ruolo di legame dei versi la rima, ad esempio nelle *chansons de geste* antico-francesi. Nella → lauda, nel → serventese e nel → cantare l'**assonanza** è ammessa accanto alla rima; in particolare abbiamo laude raggruppate stroficamente in quartine monoassonanzate di → alessandrini. La poesia illustre non è totalmente esclusa dal fenomeno: Dante nelle *Rime* (LVIII) fa corrispondere *morto* : *scorto* : *ricolto* (minimo lo scarto in effetti); Cino da Pistoia (*Degno son io di morte*) *morte* : *fore* [cfr. Trovato P., *Sulla rima imperfetta per assonanza nella lirica delle origini (con un'ipotesi per Cino, «Degno son io»)*, in «Medioevo romanzo», XII, 1987, pp.

337-52]. Molto frequente l'**assonanza** nelle composizioni (specie cantate) popolari, per esempio lo → stornello («Fiorin, fiorino, | di voi bellina innamorato sono» [cfr. Cirese A. M., *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Sellerio, Palermo 1988]); e, dietro, Carducci («Fior tricolore, | tramontano le stelle in mezzo al mare»: **assonanza** atone per Elwert). Dà alle **a** forza di strutturazione strofica (e son strofe illustri e complicate) D'Annunzio (ad esempio *Sera fiesolana* e *Beatitudine*, in *Alcyone* [cfr. Gavazzeni F., *Le sinopie di «Alcione»*, Ricciardi, Milano-Napoli 1980]). Nel Novecento vario e sempre d'elevata allusività l'uso dell'**assonanza** in rapporto alle rime (presenti o assenti): *abbaglia* : *meraviglia* : *muraglia* : *bottiglia* (Montale). Il Pasolini politico-didascalico surroga le rime delle sue terzine con diversi tipi di **assonanza**: *Picasso* : *bassa* : *grassa*. Caproni termina la sua lunga *Litania* di tutte rime («Genova mia città intera. | *Geranio. Polveriera*»), con l'unica **assonanza**: «*bersaglio dove inclina* | *la rondine: la rima*».

asticcio

Gioco fonico-semantico tra due parole di un verso (o una serie di versi) per cui una di esse, posta in punta di verso, è omonima di un'altra, posta all'interno (in casi di maggior evidenza simmetrica, all'inizio) del verso. È figura di equivocazione (→ rima equivoca) che Antonio da Tempo (→ metricologia) chiamò *astezus* ed esemplificò con «Vostre *vertute* non son di *ver tute* | e se 'l *dimostro*, però no 'l *dí mostro*» (che sarebbe **asticcio** *composito*, cioè con parole composte: *vertute / ver tute* e *dimostro / dí mostro*). Giacomo da Lentini declinò piú complicatamente, ribadendo all'interno del verso e in rima la radice della parola (→ rima derivata) [cfr. Elwert W. T., *Italienische Metrik*, Max Hueber Verlag, München 1968 (trad. it. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973)] in questo suo sonetto:

Eo viso e son diviso da lo viso,
e per aviso credo ben visare;
però diviso viso da lo viso,
ch' altr'è lo viso che lo divisare.

B

baccheo → piede

ballata

La **ballata** antica, originariamente accompagnata non solo da musica ma dai danzatori, dunque ‘canzone a ballo’ (prov. *dansa*), di discussa etimologia, è una composizione metrica tipicamente italiana, che sorge a Firenze e Bologna attorno alla metà del XIII secolo e viene condotta a perfezione d’arte alta dallo Stilnovismo e da Petrarca. Ignorata dai Siciliani, venne usata anche da Guittone e Jacopone e poi da altri come metro della → lauda. Suo tratto fondamentale è la presenza, come prima → strofa, di un *ritornello* o *ripresa* (lat. *responsorium*) la cui ultima rima è ripetuta, di regola, alla fine della → stanza (o delle stanze, sempre tutte uguali tra loro, se sono al plurale). La forma piú primitiva è quella detta *zagialesca* (→ *zejel*) (per convenzione si dedicano le ultime lettere dell’alfabeto alla ripresa):

Omo mittete a pensare	x	ritornello
onno te ven lo gloriare	x	
Omo pensa de che simo	a	stanza
e de che fommo e a che gimo	a	
ed en che retornarimo;	a	
ora mittete a cuitare	x	
D’uman seme sii concetto:	b	stanza

putulente sta soietto b
si ben te vidi nel deritto b
non hai donne te essaltare x

(Jacopone da Todi).

Si sviluppò quindi cosí:

x ritornello
y
y
x

a stanza
b
a
b
a
b
b
x

x ritornello
y
y
x

c stanza
d
c
d
c
d
d
x

Ogni coppia ab (o cd) si chiama *mutazione* o *piede* (dunque tre mutazioni o piedi; prima mutazione, seconda, terza) e il quarto elemento bx (o dx) si chiama *volta*, perché con la sua rima volge al ritornello. Nell'esecuzione musicale la ripresa è cantata tra una stanza e l'altra, nella versione letteraria è frequente che la **ballata** sia formata solo da una ripresa piú una o piú stanze (**ballata** pluristrofiche, dette da Bembo *vestite*). L'evoluzione piú matura della **ballata** antica è la seguente:

Voi che savete ragionar d'Amore	X	ritornello	
udite la ballata mia pietosa	Y		
che parla d'una donna disdegnosa,	Y		
la qual m'ha tolto il cor per suo valore	X		
Tanto disdegna qualunque la mira,	A	mutazioni o piedi	stanza
che fa chinare gli occhi di paura	B		
però che intorno a' suoi sempre si gira	A		
d'ogni crudelitate una pintura;	B		
ma dentro portan la dolze figura	B	volta	
ch'a l'anima gentil fa dir: «Merzede»,	C		
sí vertüosa che, quando si vede,	C		
trae li sospiri altrui fora del core.	X		

Il primo verso della volta è dunque legato all'ultimo verso dei piedi e l'ultimo verso della volta è legato al primo del ritornello, la volta ha la stessa misura complessiva dei piedi e – fatto d'obbligo in ogni tipo di **ballata** – ribadisce la struttura del ritornello. Nel 'ballo in tondo' si svolgeva un «intero giro di danza a destra durante la ripresa, mezzo giro a sinistra al primo piede, mezzo di nuovo a destra al secondo, e uno intero a sinistra durante la volta; cosí alla fine tutte le danzatrici si ritrovavano al posto di prima» [Spongano R., *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Pàtron, Bologna 1966]. Ecco un esempio di **ballata** letteraria da colui che lanciò a Firenze la novità del metro, G. Cavalcanti (lo schema è ripetuto per sei stanze):

Era in penser d'amor quand'i' trovai	X
due foresette nove.	y
L'una cantava: «E' piove	y
gioco d'amore in noi».	z
Era la vista lor tanto soave	A
e tanto queta, cortese e umíle,	B
ch'i' dissi lor: «Vo' portate la chiave	A
di ciascuna vertú alta e gentile.	B
Deh, foresette, no m'abbiate a vile	B
per lo colpo ch'io porto;	c
questo cor mi fue morto	c
poi che 'n Tolosa fui».	z

Lo schema di *Era in penser d'amore* prevede dunque una ripresa Xyyz e una strofa formata da due mutazioni (o pie-

di) AB e dalla volta Bccz: le maiuscole indicano endecasillabi le minuscole settenari, secondo l'impiego imparisillabico di gran lunga piú ricorrente e poi quasi canonico. Dante scrive per Beatrice un'unica **ballata** d'influsso cavalcantiano, *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore*, contenuta nella *Vita nova*, e composta da quattro stanze:

Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore, X
e con lui vadi a madonna davante, Y
sí che la scusa mia, la qual tu cante, Y
ragioni poi con lei lo mio segnore. X

Tu vai, ballata, sí cortesemente, A
che senza compagnia b
dovresti in tutte parti avere ardire; C
ma se tu vuoli andar sicuramente, A
retrova l'Amor pria, b
ché forse non è buon senza lui gire; C
però che quella che ti dêe audire, C
sí com'io credo, è ver' di me adirata: D
se tu di lui non fossi acompagnata, D
leggieramente ti faria disnore. X

Quindi ripresa XYYX due mutazioni (o piedi) AbC e volta CDDX (da notare il predominio degli endecasillabi sui settenari). Nel *De vulgari eloquentia* Dante teorizzerà la superiorità delle canzoni sulle **ballata** (proprio perché quest'ultime «hanno bisogno di danzatori»). Antonio da Tempo (→ metricologia) trattò ampiamente le **ballata** dividendole in *grandi*, *mezzane*, *minori* e *minime*, a seconda dell'adozione dei metri della ripresa: *grande* con ripresa di tre endecasillabi piú un settenario; *mezzana* con ripresa di tre endecasillabi oppure di due endecasillabi piú due settenari o, ancora, di due endecasillabi piú un settenario; *minore* con ripresa di due versi; *minima* con ripresa di un solo verso (è indifferente per questi ultimi due tipi se il verso o i versi siano endecasillabi o settenari). Ma, al proposito, la terminologia è oscillante. Oggi si tende a semplificare indicando con:

1) *grande* la ballata con ripresa di quattro versi (quattro endecasillabi, oppure tre endecasillabi e un settenario variamente posizionato, oppure due endecasillabi e due settenari o altre soluzioni ancora).

Esempi:

Veggio negli occhi de la donna mia X
un lume pien di spiriti d'amore, Y
che porta uno piacer novo nel core, Y
sí che vi porta d'allegrezza vita. X

Cosa m'aven, quand'i' le son presente, A
ch'i' no la posso a lo 'ntelletto dire: B
veder mi par de la sua labbia uscire B
una sí bella donna, che la mente A
comprender no la può, che 'mmantenente A
ne nasce un'altra di bellezza nova, C
da la qual par ch'una stella si mova C
e dica: «La salute tua è apparita» X

(Guido Cavalcanti)

su due strofe, oppure:

Cara mia donna, vivi ormai contenta, X
ch'anzi mi vo' soffrir la mie gran doglia, Y
che con tuo pena voglia y
cercar grazia al disio che mi tormenta. X

Come degg'io da te grazia volere A
di quel piacer che turba la tuo mente? B
Ché, pur che tu me 'l die, nol posso avere, A
po' che con pena l'animo 'l consente, B
però ch'i' t'amo sí perfettamente, B
che, come che del dono i' mi sia vago, C
poco nel cor m'apago, c
pensando ch'appagata te non senta. X

(intonata da Francesco Landini)

monostrofica, come anche la successiva (che nella volta riprende, eccezionalmente, non l'ultima ma la prima rima della ripresa):

Caro signor, palesa x
la tuo legge a coste', che non ha sdegno Y
di far forza ed offesa, x
che se n'aquisti 'l ben del dolze regno. Y

Non vòl, Amor, ch'amante servi fede A
donna che 'l privi del suo dolc' effetto, B
né ispergiuro sente o 'nganno vede, A
pur ch'adempia suo voglia con diletto. B

Deh non ti sia in dispetto b
quell'amorosa ferza, che l'accesa X
fiamma ch'i' ho nel petto b
usar mi fece, a mie vita difesa X

(intonata da Francesco Landini);

2) *mezzana* quella con ripresa di tre versi (tre endecasillabi o due endecasillabi e un settenario). Esempi:

A le' s'andrà lo spirto e l'alma mia, X
omai che per amor il corpo privo Y
lascia di vita e piú non può star vivo. Y

Mostrò a me questa lucida stella, A
che par figlia d'Apollo, sí risplende B
co' suo begli occhi, Amor con dolce vita. C
Or è rivolta la sua vista bella, A
sí ch'a me cresce pena e piú s'accende B
l'alma che piange la dura partita. C
Ma se Amor, il mio signor, m'aita C
ch'ella vèr me si volga, anzi che privo Y
io sia di vita ancor tornerò vivo. Y

(intonata da Francesco Landini)

Amor, quando fioria x
mia spene, e 'l guidardon di tanta fede, Y
tolta m'è quella ond'attendea mercede. Y

Ahi dispietata morte, ahi crudel vita! A
L'una m'ha posto in doglia, b
et mie speranze acerbamente à spente; C
l'altra mi tèn qua giú contra mia voglia, B
et lei che se n'è gita a
seguir non posso, ch'ella nol consente. C
Ma pur ognor presente c
nel mezzo del meo cor madonna siede, Y
et qual è la mia vita, ella sel vede. Y

(Francesco Petrarca)

entrambe monostrofiche;
3) *minore* quella con ripresa di due versi, di solito due endecasillabi, ad esempio:

Abbonda di virtú chi sanza vizio X
serve ad Amor con fé sanz'altro 'ndizio. X

Amor non pregia forza né ricchezza, A
né gente di nazion né d'alto stato: B

vuol senno con virtú e gentilezza A
di cuore e sie cortese ed insegnato. B
Cui d'onestà quel sir vedrà dotato, B
per servo lui terrà nel suo ospizio. X

(intonata da Francesco Landini)

monostrofica; ma in qualche caso anche optando per la formula settenario + endecasillabo:

Per figura del cielo x
questa spera mortal a nullo celo, Y

ma mostr' a tutti el suo corso celeste A
con grande spoglie ed ora in picciol veste, A
e muta doglia in feste a
e cosí occulta a tutti el suo bel velo Y

(intonata da Bartolino da Padova)

su due strofe, con mutazioni di un solo verso;
4) *piccola* quella con ripresa formata da un solo endecasillabo. Esempio:

Ne la tuo luce tien' la vita mia. X

Da gli occhi vien la speranza nel core A
e come piace a deo si vive e more, A
ed Amor, ch'è mi' duca, eterno fia. X

(intonata da Francesco Landini)

su due strofe;
5) *minima* quella con ripresa formata da un solo verso di misura minore all'endecasillabo:

Dio mi guardi di peggio! x

Guardami, Dio, da' «come ben gli sta!» A'
e «che andava cercando?»; b
guardami, Dio, da colui che mal fa A'
e che va mal pensando, b
ch'i' altro non ti cheggio x

(intonata da Niccolò del Proposto).

Qualora la lunghezza della ripresa superi i quattro versi si parla di ballata *estravagante*, come in questo esempio di Cavalcanti (su quattro stanze):

Perch'i' no spero di tornar giammai, X
ballatetta, in Toscana, y

va' tu, leggera e piana, y
dritt' a la donna mia, w
che per sua cortesia w
ti farà molto onore. z

Tu porterai novelle di sospiri A
piene di dogli' e di molta paura; B
ma guarda che persona non ti miri A
che sia nemica di gentil natura: B
ché certo per la mia disaventura B
tu saresti contesa, c
tanto da lei ripresa c
che mi sarebbe angoscia; d
dopo la morte, poscia, d
pianto e novel dolore. z

Che Contini però definisce **ballata** «mezzana». Oscillazioni nella definizione si trovano anche per i casi in cui la ripresa è formata da quattro versi tutti di misura inferiore all'endecasillabo (ad esempio la ballata intonata da Francesco Landini *Donna, se 'l cor t'ho dato*, con ripresa $x^7y^7y^7x^7$, due mutazioni a^7b^7 e volta $b^7c^7c^7x^7$), che possono essere definite «grandi» se si tien conto del numero dei versi della ripresa, «mezzane» se si tien conto della loro qualità.
Sono forme di **ballata** la → canzonetta tre-quattrocentesca, la → barzelletta, e alcune canzonette chiabreriane (*Scherzi* [cfr. Bertone G., *Per una ricerca metricologica su Chiabrera*, Marietti, Genova 1991]). La **ballata** antica verrà ripresa da Tommaseo (*Libertà*) nello schema di gran lunga piú frequente del Trecento (ripresa XX, due mutazioni AB e volta BX); dal Carducci (*Ballata dolorosa*); da Pascoli, con opzione di piccole e minime (*Patria*). Ballate variamente camuffate si van cercando e si trovano nella poesia del Novecento [su tutto cfr. Capovilla 1977, 1978a e 1978b]. Per la **ballata** romantica → romanza.

barzelletta

Forse dal fr. *bergerette* che indicava in terra di Francia una forma a metà tra *virelai* e → *rondeau*. Propria della poesia italiana; è detta anche *frottola-barzelletta* (→ frottola). Una

canzonetta con accompagnamento musicale (liuto e viola) in forma metrica di → ballata vestita di ottonari anziché imparisillabi (cioè gli endecasillabi e settenari tipici della ballata). Schema di base:

x y y x		ripresa o ritornello
a b a b	piedi	stanza
b c c x	volta	
x y y x		ripresa o ritornello

Diffusa nel Trecento e soprattutto nel Quattrocento, fu adottata e resa famosa, se non illustre, dal Magnifico e dal Poliziano:

Quant'è bella giovinezza,	x
che si fugge tuttavia!	y
Chi vuol esser lieto, sia:	y
di doman non c'è certezza.	x
Quest'è Bacco e Arïanna,	a
belli, e l'un dell'altro ardenti:	b
perché 'l tempo fugge e inganna,	a
sempre insieme stan contenti.	b
Queste ninfe ed altre genti	b
sono allegre tuttavia.	y
Chi vuol esser lieto, sia:	y
di doman non c'è certezza.	x

(Lorenzo de' Medici, *Canzone di Bacco*).

Questa **barzelletta** è tutta composta di ottonari e la volta ripete una parte del ritornello non solo con la rima ma con tutto il verso o un emistichio.

brindisi

Non si tratta di uno schema metrico ma, a partire dal Cinquecento italiano, di un genere: il genere conviviale e della simbolica bevuta celebrativa. Si vale di sistemi metrici affini al → ditirambo e alla → canzonetta (→ anacreontica/-o). Il componimento di Chiabrera «Vadano a volo i canti: anima pura | sempre è sicura | ecc.» (*Le vendemmie di Parnaso*) è un brindisi per tema («beviamo») in forma di ballata minore con forte influenza della canzonetta [cfr. Bertone G., *Per una ricerca metricologica su Chiabrera*, Marietti, Genova 1991]. *A Satana* di Carducci è un → inno ma anche un **brindisi** effettivamente recitato in un banchetto di amici, in strofe tetrastiche di → quinari sdruccioli e piani alternati.

C

caccia

In origine termine d'accezione musicale, di discussa provenienza francese (XIII secolo) e sviluppi italiani (XIV) ed europei. Poesia per musica polifonica. Metricamente formata negli schemi o di una → frottola o di una → barzelletta, o → madrigale, o → ballata, o → polimetro (→ tradizione astrofica); prevalgono però i versi brevi. Il termine indicava il modo in cui le diverse voci, procedendo da una stessa melodia, si inseguono, cioè si 'dànno la caccia'. Si cita, di solito, F. Sacchetti, *Passando con pensier per un boschetto*, con struttura metrica irregolare, musicata da Nicolò del Preposto. Questi sono i primi venti versi della poesia:

Passando con pensier per un boschetto,	A
donne per quello givan, fior cogliendo,	B
«To' quel, to' quel» dicendo.	b^{7}
«Eccolo, eccolo!»	$c^{5''}$
«Che è, che è?»	$d^{5'}$
«È fior alliso»	e^{5}
«Va là per le vïole»	f^{7}
«Omè, che 'l prun mi punge!»	g^{7}
«Quel'altra me' v'aggiunge»	g^{7}
«Uh, uh! O che è quel che salta?»	h^{9}
«È un grillo»	i^{3}
«Venite qua, correte:	j^{7}
raperonzoli cogliete»	j^{8}
«E' non son essi» «Sí, sono»	k^{8}
«Colei,	l^{3}
o colei,	l^{4}

vie' qua, $m^{3'}$
vie' qua $m^{3'}$
pe' funghi» n^{3}
«Costà, costà, pel sermolino». o^{9}

Col Carducci, antologizzatore metrico anche di *Cacce in rima* dei secoli XIV e XV, il termine inerisce strettamente al contenuto: scene di caccia con valore allusivo alle battaglie d'amore, rappresentazioni tumultuose. Esemplari pure nella poesia inglese del Seicento [cfr. Russell R., *Generi poetici medievali*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1982].

cacofonia → eufonia/cacofonia

cantare

Poema narrativo originariamente orale e popolare, anche se non esclusivamente, di tema guerresco, eroico, cavalleresco, leggendario o anche religioso. Grandi gli sviluppi nei secoli XIV e XV. Veniva recitato davanti al pubblico da un cantastorie con l'accompagnamento di viola o altro strumento a corda. La forma metrica prevalente è l'ottava rima (→ ottava), chiamata pure *ottava canterina*. Spesso anonimo come il famoso *Cantare di Fiorio e Biancifiore* o della *Ponzela Gaia* e *La donna del Vergiú*; o di paternità certa come i *Cantari della guerra di Pisa* di Antonio Pucci. Per essere cronologicamente limitrofi di poemi in ottave importanti come il *Filostrato* (1336; il *Cantare di Fiorio e Biancifiore* fu trascritto, non per la prima volta, nel 1343) pongono il problema della priorità d'invenzione dell'ottava: i cantari o Boccaccio? O tutti e due da una tradizione precedente? L'approssimazione metrica dei cantari (→ anisosillabismo; assonanza; rima imperfetta) ha indotto a un confronto con la → lauda (una lauda jacoponica ha schema ABABABAB di ottava 'siciliana') [cfr. Balduino A. (a cura di) *Cantari del Trecento*, Marzorati, Milano 1970; Id., *«Pater semper incertus». Ancora sulle origini dell'ottava rima*, in «Metrica», III, 1982, pp. 107-58].

cantata → aria

canzone

Componimento strofico (→ strofa) di alto rango e tema lirico, principalmente, e poi dottrinale e politico, ma sempre dantescamente «tragico» (lirico anche nel senso di legato, almeno in origine, alla musica) che i Siciliani e poi i Toscani mandarono a perfezione sul modello della *cansò* provenzale. Dante lo praticò con particolare impegno e lo teorizzò nel II libro del *De vulgari eloquentia* come la forma poetica piú alta, signoreggiante sulla → ballata, ch'è gravata di ritornello e dipende dai piedi battenti dei danzatori, e sul → sonetto; Petrarca ne consegnò l'aureo modello ai secoli successivi (**c** *petrarchesca*). Semplificando molto e nella terminologia moderna (non esattamente quella del *De vulgari eloquentia*) lo schema, per esempio, della dantesca *Donne ch'avete intellecto d'amore* (dalla *Vita nova*):

Donne ch'avete intellecto d'amore,
i' vo' con voi della mia donna dire,
non perch'io creda sua laude finire,
ma ragionar per isfogar la mente.
Io dico che pensando 'l suo valore
Amor sí dolce mi si fa sentire,
che s'io allora non perdessi ardire
farei parlando innamorar la gente.
E io non vo' parlar sí altamente
ch'io divenissi per temenza vile;
ma tracterò del suo stato gentile
a rispecto di lei leggieramente,
donne e donzelle amorose, con voi,
ché non è cosa da parlarne altrui

è ABBC : ABBC; CDD : CEE (e cosí via nelle strofe successive: FGGH : FGGH; HII : HLL, ecc.). Ovvero: un primo raggruppamento di versi (in vario numero: qui una quartina) ABBC chiamato *piede* seguito un secondo raggruppamento simmetrico (secondo piede che ripete il primo) che, sommati assieme, formano la *fronte*; un altro raggruppamento di versi (in vario numero: qui una terzina)

CDD chiamato *volta* che unito al suo simmetrico (ma il distico è su altre rime: seconda volta) compone la *sirma* (o *sirima*, o *coda*). La sirma è collegata con la fronte da una rima (C) che si chiama *chiave* (ma Dante la chiama *concatenatio* 'concatenazione', oppure *diesis* quando discute in termini piú strettamente musicali dell'essenziale articolazione in due parti della strofa). Dopo la prima strofa, chiamata → stanza (in prov. *coblas*), nelle successive (nel nostro esempio sono in tutto quattro) si ripete lo stesso schema quanto a distribuzione delle rime e quanto a successione dei versi (a un endecasillabo in prima sede corrisponderà un endecasillabo in tutte le prime sedi successive; nell'esempio sono tutti – eccezionalmente persino dentro le rime dantesche – endecasillabi). I provenzali preferivano stanze *unissonans*, per mantenere cioè non solo lo stesso schema rimico ma proprio le stesse rime; Siciliani e Toscani invece stanze *singulars*, stesso schema ma rime rinnovate di stanza in stanza. Dopo le varie stanze ne giunge un'ultima che si chiama *congedo* (o *commiato*; Dante nel *Convivio*: *tornada*, dal provenzale) in forza del contenuto metapoetico con riferimento proprio al metro:

> Canzone, io so che tu girai parlando
> a donne assai, quand'io t'avrò avanzata.
> Or t'amonisco, poi ch'io t'ò allevata
> per figliuola d'Amor giovane e piana,
> che là ove giugni tu dichi pregando:
> «Insegnatemi gir, ch'io son mandata
> a quella di cui laude io so' adornata».
> E se non vòli andar sí come vana,
> non restare ove sia gente villana:
> ingegnati, se puoi, d'esser palese
> solo con donne o con omo cortese,
> che ti merranno là per via tostana.
> Tu troverai Amor con esso lei;
> raccomandami a·llui come tu dêi.

In *Donne ch'avete* lo schema del congedo è lo stesso delle stanze consorelle precedenti, ma non è obbligatorio che lo sia. Anzi, a partire soprattutto da Guittone d'Arezzo, il congedo riprende solitamente solo lo schema della sirma della stanza (piú raramente della fronte e ancor piú di rado quel-

lo della sola volta della sirma). Ad esempio il congedo della dantesca *E' m'incresce di me sí duramente* (*Rime*, LXVII):

Io ho parlato a voi, giovani donne,
che avete li occhi di bellezze ornati
e la mente d'amor vinta e pensosa,
perché raccomandati
vi sian li detti miei ovunque sono:
e 'nnanzi a voi perdono
la morte mia a quella bella cosa
che me n'ha colpa e mai non fu pietosa

con schema ABCbDdCC, riproduce appunto la sirma della stanza (schema AbC : AbC; CDEdFfEE: alla chiave della stanza 'normale' corrisponde, nel congedo, una → rima irrelata).
La tradizione provenzale ha escogitato, anche per fini mnemonici, diversi tipi di legame tra le stanze (→ *cobla*). Varî i metri impiegati dai trovatori, varî quelli dei Siciliani, inclusi con abbondanza i parisillabi. Tendono invece alla selezione degli imparisillabi maggiori i Toscani: endecasillabo e settenario. Dante esalta l'endecasillabo e lo pone d'obbligo all'inizio di stanza; Petrarca volentieri cederà: ad esempio:

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir' mi rimembra)
a lei di fare al bel fiancho colonna;
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udïenza insieme
a le dolenti mie parole extreme

con settenario d'apertura e ricco infarcimento di settenari, schema abC : abC; cdeeDfF, e congedo su tre versi che aggancia lo schema degli ultimi tre della sirma. Sempre Dante ammette il settenario di sfumatura elegiaca (anche piú d'uno, mai scompagnato dall'endecasillabo, però), e in

sott'ordine il quinario (il ternario solo come → emistichio dell'endecasillabo portante). Rigorosamente di tutti endecasillabi la **c** → sestina per l'eccezionalità della sfida tecnica e semantica. Piú sottilmente Dante enumera le strutture delle canzoni secondo queste possibilità: 1) due piedi + sirma indivisa; 2) due piedi + due volte; 3) fronte indivisa + 2 volte (è uno schema, questo, praticamente inesistente nella tradizione italiana); esclusa invece la possibilità di una stanza composta da fronte e sirma, perché priva della divisione di almeno una delle due parti. Nei piedi tutti i versi devono rimare; nella sirma si ammettevano uno o due versi senza rima (che rimano con i versi corrispondenti delle stanze successive: Dante la nomina *clavis* 'chiave'), ma in Dante medesimo si trova piuttosto (seppur di rado) la rima irrelata, come in *Lo doloroso amor che mi conduce* (*Rime*, LXVIII):

Lo doloroso amor che mi conduce
a fin di morte per piacer di quella
che lo mio cor solea tener gioioso,
m'ha tolto e toglie ciascun dí la luce
che avëan li occhi miei di tale stella
che non credea di lei mai star doglioso:
e 'l colpo suo, c'ho portato nascoso,
omai si scopre per soverchia pena,
la qual nasce del foco
che m'ha tratto di gioco,
sí ch'altro mai che male io non aspetto;
e 'l viver mio (omai essere de' poco)
fin a la morte mia sospira e dice:
«Per quella moro c'ha nome Beatrice»

che include nel suo schema ABC : ABC; CDeeFEGG, le due rime D e F irrelate (abito poi dismesso dal Petrarca). Le sirme dantesche chiudono spesso con uno o piú distici a rima baciata, col nome, ciascuno, di *combinatio*. Nella **canzone** a *stanze indivisibili* ciascuno dei versi non trova il suo compagno all'interno della stanza ma in quelle successive; è il caso di *Verdi panni* del Petrarca:

Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi	A
non vestí donna unquancho	b
né d'òr capelli in bionda treccia attorse,	C
sí bella — com'è questa che mi spoglia	(d^3)E

d'arbitrio, et dal camin de libertade	F
seco mi tira — sí ch'io non sostegno	(g^5)H
alcun giogo men grave.	i
Et se pur s'arma talor a dolersi	A
l'anima a cui vien mancho	b
consiglio, ove 'l martir l'adduce in forse,	C
rappella — lei da la sfrenata voglia	(d^3)E
súbita vista, ché del cor mi rade	F
ogni delira — impresa, et ogni sdegno	(g^5)H
fa 'l veder lei soave.	i

Stessa cosa vale per la **c** sestina. Paradigma per i secoli futuri, la **c** petrarchesca ha sempre sirma indivisa (tipo 1) e *combinatio*, varietà di schemi, elusione di isometricità endecasillabica. Cosí i petrarchisti e poi i secentisti, su su fino a Carducci e D'Annunzio e, rigorosamente petrarchista, il Pasolini friulano di *Cansion*:

Lassàt in tal recuàrt
a fruvati, e in ta la lontananansa
a lusi, sensa dòul jo i mi inpensi
di te, sensa speransa.
(Al ven sempri pí sidín e alt
il mar dai àins; e i to pras plens
di timp romai àrsit, i to puòrs vencs
ros di muarta padima, a son ta l'or
di chel mar: pierdús, e no planzús).
Lassàs là scunussús
ta ciamps fores-c' dopu che tant intòr
di lòur ài spasemàt
di amòur par capiju, par capí il puòr
lusínt e pens so essi, a si àn sieràt
cun te i to òmis sot di un sèil nulàt

con schema aBC : bAC; CDEeDfDFF, identico alle *cantilenae oculorum* del *Canzoniere*, LXXI, LXXII e LXXIII. La rigorosa costruzione della **c** petrarchesca comincia ad essere intaccata da A. Caro e poi da G. Chiabrera, ma soprattutto da A. Guidi (*Canzoni a selva*: → selva) con l'introduzione di stanze differenti tra loro (e perciò indipendenti) sia per ordine di rime (con aumento delle irrelate) che per numero di versi. Giunge infine la progressiva sperimentazione leopardiana che conduce alla **canzone** *libera* o *leopardiana* (al limite, mera alternanza di settenari e en-

decasillabi). Punto d'arrivo: *A Silvia*, 1828, con solamente l'ultimo verso di ogni stanza (settenario) legato a un verso interno di posizione variabile (cito la seconda e la quinta strofa, in corsivo le rime corrispondenti all'ultimo settenario della stanza):

Sonavan le quiete	a
stanze, e le vie dint*orno*,	*b*
al tuo perpetuo canto,	c
allor che all'opre femminili intenta	D
sedevi, assai contenta	d
di quel vago avvenir che in mente avevi.	E
Era il maggio odoroso: e tu solevi	E
cosí menare il gi*orno*.	*b*

[…]

Tu pria che l'erba inaridisse il verno,	A
da chiuso morbo combattuta e vinta,	B
perivi, o tenerella. E non vedevi	C
il fior degli anni tuoi;	d
non ti molceva il c*ore*	*e*
la dolce lode or delle negre chiome,	F
or degli sguardi innamorati e schivi;	G
né teco le compagne ai dí festivi	G
ragionavan d'am*ore*.	*e*

Tappe: all'inizio, in *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante* alterna schemi diversi, uno per le stanze dispari uno per le pari (ma ugual numero di versi): ad esempio in *All'Italia* le strofe dispari hanno schema ABcdABCeFGeFHGIhIJiJ e quelle pari AbCDaBDEFgEfHgIHJKiK (e dunque corrisponde in buona parte anche la successione delle rime, con spostamenti però dall'endecasillabo al settenario e viceversa). Col *Bruto minore* (schema AbCDCEfGhIJHklL) aumentano le rime irrelate (nove versi su quindici) fino all'*Ultimo canto di Saffo* in cui le stanze (diciotto versi) presentano ben sedici endecasillabi irrelati e una *combinatio* (settenario + endecasillabo) a rima baciata. Per la **canzone** a ballo → ballata; per la **canzone** di versi brevi → canzonetta; **canzone** eroica → ode pindarica; **canzone** frottolata → frottola.

canzonetta

Nella metrica italiana delle origini è una → canzone che per essere di lunghezza ridotta, di versi piú brevi (settenari e ottonari, in prevalenza), all'interno di un rapporto molto stretto con la melodia, viene designata col diminutivo: cosí già Jacopo da Lentini, *Meravigliosa-mente*, di tutti settenari con piedi abc : abc e sirma ddc (cito l'ultima strofa, con funzione di congedo):

Canzonetta novella,
va' canta nova cosa;
lèvati da maitino
davanti a la piú bella,
fiore d'ogn'amorosa,
bionda piú c'auro fino:
«Lo vostro amor, ch'è caro,
donatelo al Notaro
ch'è nato da Lentino».

Nel *De vulgari eloquentia* Dante usa il termine lat. *cantilena*. Ma lo schema metrico non è necessariamente legato a quello della canzone: la **canzonetta** è testo musicale che metricamente può declinarsi anche come → ballata (cosí nel Quattrocento; → barzelletta; e per le canzonette in forma di ballata di L. Giustinian dette *giustiniane* o *veneziane* → veneziana). Decisivo il rinnovamento di G. Chiabrera con la **canzonetta** → anacreontica, con predilezione per l'intreccio di versi piani con sdruccioli e tronchi (e → rime ritmiche), con stretta connessione con le nuove forme musicali (per cui è detta pure **canzonetta** *melica* o *ode*-**canzonetta**). Lo imitarono Rolli, Metastasio e, in vario modo, il Sette-Ottocento.
Nel Novecento si veda la *Canzonetta nuova* di U. Saba, quattordici coppie di strofe di quinari abbc addc, con c quasi sempre non tronco (cito la prima coppia):

Or che si tace
– sia per brev'ora –
quanto m'accora
in me, nel mondo;

ed alla pace
che m'ha beato

è il cuore grato
quanto è profondo.

Richiama la **canzonetta** anche *La scoperta di Marx* di P. P. Pasolini, prevalentemente tre strofe di tre settenari abc.abc.ddc (cito la prima strofa [cfr. Bertone G., *Note sulla versificazione di Pasolini (I - «L'Usignolo della Chiesa cattolica»)*, in «Sigma», nuova serie, XIV, n. 2-3, pp. 38-56 1981]):

Può nascere da un'ombra
con viso di fanciulla
e pudore di viola

un corpo che m'ingombra
o, da un grembo azzurro
una coscienza – sola

dentro il mondo abitato?
Fuori dal tempo è nato
il figlio, e dentro muore.

canzuna → strambotto

capitolo

Il **capitolo** quadernario è una → strofa tetrastica che può essere composta di 1) tre endecasillabi monorimi piú un quinario legato con la rima agli endecasillabi della strofa successiva, oppure 2) due endecasillabi piú un settenario legato da rima all'endecasillabo precedente, piú un altro endecasillabo legato al primo della strofa successiva. Affine al **c** ternario (cfr. *infra*) per l'incatenamento strofico, è una derivazione dal → serventese caudato avvenuta alla fine del XIV secolo.
Schema piú tipico (caso 2): ABbC | CDdE | EFfG | ... con finale di tre endecasillabi di cui due in → distico baciato: ... | YZZ. Lo impiegò la lirica popolare e colta quattrocentesca (A. Pucci, Poliziano, L. Giustinian nelle sue → veneziane di tema amoroso). Ad esempio Poliziano, con schema ABbC | CDdE | EFfG | ... | XYyZ | Z:

I' son costretto, po' che vuole Amore
che vince e sforza tutto l'universo
narrar con umil verso
la gran letizia che m'abonda il core.

Qui, eccezionalmente, nella prima strofa il primo verso, perché non rimanga irrelato, vien fatto rimare col quarto, per cui, a rigore, lo schema è ABbA; non cosí, ovviamente, nei successivi tetrastici.

Il **capitolo** *ternario*, o semplicemente *ternario* o *ternale* o *terza rima* o *terzina*, è una strofa ternaria di endecasillabi incatenata con intreccio di ciascuna rima che torna tre volte (tranne la prima e l'ultima che ricorrono solo due volte), la prima con la terza e la seconda con la prima della terzina successiva e cosí via fino al verso isolato finale in rima col secondo della terzina che precede: ABA | BCB | CDC | ... | XYX | YZY | Z.

L'invenzione è quasi sicuramente di Dante (→ terzina). Il nome di **capitolo** ternario o **capitolo**, secondo alcuni (A. Minturno, *Arte poetica*, 1564) discenderebbe dalle divisioni dei *Trionfi* petrarcheschi, e fu poi applicato soprattutto ai componimenti del Berni composti in quel metro e dopo di lui dai fedeli berneschi. Fu utilizzato poi in ogni genere di poesia, soprattutto politica, didascalica e morale (sec. XIV), ma anche amorosa (sec. XV), nel sermone satirico (sec. XV), nella satira e nell'epistola satirica dall'Ariosto all'Alfieri su fino a Leopardi, a Carducci e a Pasolini.

L'origine del ternario è variamente postulata: già Antonio da Tempo e Gidino da Sommacampagna (→ metricologia) lo facevano derivare dal → serventese incatenato semplice (AAAb | BBBc | CCCd, il quinario viene eliminato in tutto ma non nella sua funzione rimica che viene spostata al secondo verso, endecasillabo anch'esso: ABA | BCB | ecc.); altri indicano la sirma di → sonetto a terzetti incatenati (CDC DCD), ma si vedano anche i piedi della maggior parte delle canzoni dantesche; altri ancora indicano addirittura la → sestina doppia.

caribo

Genere musicale del Duecento, danzato («danzando al loro angelico caribo»: Dante, *Purgatorio* XXXI, 132) di ritmo ineguale e volubile. Metricamente un componimento assimilabile al → discordo (→ tradizione astrofica). Pochissimi testimoni: il *caribo* di Giacomino Pugliese («Donna, per vostro amore | trovo | e rinovo | mi' coragio», con versi brevi anche bisillabi) e il *caribetto* di Meo de' Tolomei.

catalessi/acatalessi

(gr. *katálexis*, < *katalégo* 'finire, far cessare'). Nella → metrica greca e latina la **catalessi** è la soppressione di una o piú sillabe nell'ultimo piede di un verso. L'**acatalessi** indica che il fenomeno della soppressione non si è verificato e, dunque, il piede terminale si mantiene intero. Si parla di **catalessi** *in syllabam* se del piede incompleto resta una sola sillaba, *in dysillabum* se ne restano due. Cosí l'→ esametro dattilico che esce in ⏗ ⏑ ⏑ , ⏗ ⏓ è catalettico *in disyllabum*, il → pentametro dattilico che esce in ⏗ ⏑ ⏑ , ⏓ è catalettico *in syllabam* (→ archilochea/-o; dimetro; epodo; tetrametro). Nelle sperimentazioni di metrica neoclassica (→ metrica barbara) la **catalessi** è uno dei punti nodali.
Fin dal Cinquecento, per esempio, si vuole rendere il → trimetro giambico acatalettico con un → endecasillabo sdrucciolo («Ecco la Lena, che vuol far spettacolo»: L. Ariosto, *Lena*) e il Trissino, nell'ambito dei tentativi di restaurazione della metrica classica, volge l'orecchio all'auscultazione dell'endecasillabo piano come un → trimetro giambico catalettico, e come tale lo descrive in teoria.

cesura

(lat. *caesura* 'taglio'). Nella metrica classica è la pausa ritmica che cade nel verso alla fine d'una parola e nel mezzo di un piede. Ad esempio nell'→ esametro «Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris», dopo *cano* si ha la cesura (segnata di norma con /) che divide per metà il terzo piede «-no/Troi-». In quest'ultimo caso dicesi *pentemimera* o *semiquinaria*, perché cade dopo il quinto mezzo piede (dopo l'→ arsi del terzo piede) o, come si preferisce oggi, dopo il quinto elemento. La cesura è *eftemimera* quando cade dopo il settimo mezzo piede (dopo l'arsi del quarto piede), *tritemimera* dopo il terzo mezzo piede, ecc. La pausa ritmica che cade nel verso alla fine d'una parola e alla fine (non nel mezzo) d'un piede, si chiama, invece, → dieresi. Esempio:

–́ ◡ ◡ , –́ ◡ ◡ , –́ / ◡ ◡ , –́ ◡ ◡ , / –́ ◡ ◡ , –́ ◡

Póllio et ípse facít / nova cármina; / páscite táurum

(Virgilio, *Egloghe*).

In questo verso la prima pausa, dopo «facit», è una cesura (pentemimera) la seconda, dopo «carmina», è una dieresi perché giunge a fine di piede. A volte le cesure possono essere addirittura tre: «ínfandúm, / regína, / iubés / renováre dolórem». È *maschile* la **cesura** dopo una sillaba in arsi (cfr. l'esempio precedente tra «facit» e «nova»). *Femminile* la **cesura** dopo una sillaba in tesi; ad esempio:

–́ ◡ ◡ , –́ – , –́ ◡ / ◡ , –́ ◡ ◡ , –́ ◡ ◡ , –́ ◡

Lábitur ét labétur / in ómne volúbilis aévum

(Orazio, *Epistulae*)

dove cade tra «labétur» e «in ómne». Possono esservi piú cesure (la principale e la secondaria) ma sempre almeno una. La poesia latina predilesse di gran lunga cesure maschili. Per la metrica romanza e italiana funzione e ruoli della **cesura** sono diversi; altro il discorso. La **cesura**, se c'è e se ha rilievo, ha sempre forza minore della fine-verso, può dunque essere interpretata come pausa secondaria rispetto al-

la pausa primaria che caratterizza il verso (l'a capo), specie dopo l'impostazione tipografica (stampa) della parola poetica. Non sempre è rilevante, non sempre evidente o evidenziata. Casi piú vistosi, netti e indubitabili (perciò da valutarsi in sede di → scansione e recitazione) sono costituiti dai versi che hanno **c** fissa come i versi dpppi: → alessandrino, → quinario doppio, → senario doppio, → novenario doppio (→ asinarteto; emistichio). Nell'alessandrino, per esempio, la **cesura** ha le proprietà, se non la forza, della pausa di fine-verso: tra i due emistichi non è ammessa (di norma) → sinalefe e se il primo emistichio è sdrucciolo o tronco la misura del verso resta invariata (settenario sdrucciolo + settenario piano = due settenari, e *non* un verso di quindici sillabe); esempio: «Un autor di commedie, / un uom che ha tanto sale» (C. Goldoni), doppio settenario in cui la **c** non permette la sinalefe. Nei quinari e senari doppi, poi, lo schema tràdito reclama un secondo emistichio che attacchi d'obbligo con consonante e il primo sia piano (Jacopone: «Plange la terra, / plange lo mare»). Insomma, qui la **c** è 1) fissa, 2) divide in due membri indipendenti il verso, i quali 3) hanno uguale ritmo.

Altro caso è quello dell'→ endecasillabo *falecio* o *catulliano* (quinario sdrucciolo + quinario piano), che ha pure **c** fissa (a differenza degli endecasillabi normali, cfr. *infra*): però qui l'ultima sillaba (atona) del primo quinario (sdrucciolo) va contata per raggiungere le undici sillabe occorrenti; e dunque la **cesura** c'è, netta, ma i due emistichi *non* sono del tutto indipendenti, pur mantenendo uno stacco. Esempio: «Cui dono il lepido / nuovo libretto» (Rolli, da Catullo: «Cui dono lepidum / novum libellum»).

La **cesura** fu una delle sfide di quanti tentarono la → metrica barbara. In alcuni casi trascurata, in altri recuperata ritmicamente, specie nelle soluzioni con versi doppi. Esempio: la strofa → alcaica è risolta da G. Chiabrera nei primi due versi con un quinario piano piú un quinario sdrucciolo per restituire l'effetto della cesura oraziana: «Sésto d'agósto, / dólci lucíferi, | sésto d'agósto, / dolcíssimi ésperi» (→ asclepiadea/-o). Nella traduzione 'barbara' dell'→ esametro e del → pentametro Carducci propose l'accop-

piamento di due versi italiani separati da un inderogabile **cesura**, vale a dire intesi come due evidenti emistichi.
Piú delicata se non problematica (poiché da alcuni posta in dubbio) la sussistenza e la pertinenza della **c** nei versi imparisillabi, e in ispecie nel principe tra di essi, l'endecasillabo. I primi trattatisti italiani (→ metricologia) non fanno parola della **cesura** dell'endecasillabo. Comunque la si voglia ipotizzare, la **cesura** sarà *mobile* e non dividerà con → dialefe i due emistichi che, di norma e prassi storica, constano di un quinario piú un settenario o viceversa: anzi, è proprio la sinalefe una delle possibilità che quinario e settenario si accoppino per formare un endecasillabo («Tanto gentile / e tanto onesta pare»: quinario + settenario con sinalefe in **c** «gentile⁀e»). Ma c'è o non c'è **cesura** nell'endecasillabo? Fin dai primi secoli (e con Dante) la **cesura** dell'endecasillabo non scinde affatto il verso in due unità ritmiche; questi rimane, all'opposto, compattamente unitario, in ispecie se facciamo confronti, per esempio, col verso epico francese la cui **c** taglia in due come un'ascia il verso; cosí il *décasyllabe* francese e provenzale, pur modello dell'endecasillabo italiano (ma la derivazione non ipoteca la funzione della **c** nel verso derivato) è formato da due misure, la prima di quattro sillabe (4ª tonica), la seconda di sei sillabe (6ª tonica), con pausa forte dopo la 4^a; e qui il poeta medioevale tratta la fine emistichio come la fine-verso [cfr. Avalle D'A. S., *Preistoria dell'endecasillabo*, Ricciardi, Milano-Napoli 1963]. Allora nei versi danteschi: «Cérbero, fiéra crudéle e divérsa | con tre góle canínaménte látra» (*Inferno*, VI, 13-14), non può essere marcata una (ipotetica) cesura (dopo «fiéra» nell'*a minore*, e addirittura dopo «caní-» nell'*a maiore*), ma va fatta prevalere la recitazione secondo sintassi e rilievo semantico: «Cérbero, / fiéra crudéle e divérsa / con tre góle / caninaménte látra», anche se l'odierna accanita rimonta della competenza metrica e metricologica (→ metricologia) suggerisce di far sentire, ovviamente, sia l'accento di 4^a («fiéra») sia quello di 6^a, grammaticalmente secondario («caní-»), con effetto che coinvolge pure il piano espressivo. Se viene fatta prevalere questa valutazione semantico-sintat-

tica (che sarà meglio chiamare pausa), le pause possono essere persino piú d'una: «E caddi / come corpo morto / cade» (*Inferno*, V, 142). Infine: sulla questione per cui due accenti contigui, due → ictus, non potrebbero stare in **cesura**, cfr. Di Girolamo [*Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna 1976] e Bertinetto [*Strutture soprasegmentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, in «Metrica», I,1978, pp. 1-54].

chiave → canzone

clausola

Nella letteratura classica la **clausola** o **clausola** *metrica* è l'unione di due o tre piedi che chiudono un periodo prosastico o le sue parti essenziali, ovvero quelle coincidenti con una pausa logica. I prosatori greci e latini puntavano al *numerus* o → ritmo con diversi mezzi: scelta lessicale, → allitterazione, → assonanza, ma in ispecie con l'utilizzazione delle clausole metriche, non a caso teorizzate e predicate sia da Cicerone (seconda parte dell'*Orator*) sia da Quintiliano (*Institutio oratoria*); il primo, però, specificava che i piedi (→ piede) costituenti le clausole della prosa non dovevano corrispondere a quelli di alcun verso riconosciuto. Le clausole che Cicerone segnala e adopera come piú convenienti sono: dicoreo (– ⏑ , – 𝄐); cretico e spondeo (– ⏑ – , – 𝄐); dispondeo (– – , – 𝄐); peone primo e spondeo (– ⏑ ⏑ ⏑ , – 𝄐); peone quarto e spondeo (⏑ ⏑ ⏑ – , – 𝄐); trocheo e cretico (– ⏑ , – ⏑ 𝄐); coriambo e cretico (– ⏑ ⏑ – , – ⏑ 𝄐). Rara in Cicerone la **clausola** d'esametro: – ⏑ ⏑ , – 𝄐 (→ adonio). Come nei versi catalettici (→ catalessi/acatalessi) cosí nelle clausole, il piede importante è il penultimo, poiché conduce il ritmo; inoltre si tenga ben presente che nella **clausola** → ictus e accenti grammaticali coincidono [cfr. Lenchantin de Gubernatis M., *Manuale di prosodia e metrica latina*, Principato, Milano-Messina 1964 (1934)]. Nella poesia medioevale la **clausola** è costituita da una se-

rie predeterminata di atone e toniche (→ arsi/tesi) nell'ambito del → *cursus*.
In generale, il termine a volte si usa per indicare l'uscita o l'ultimo → emistichio di un verso, o il verso che conclude una strofa (→ saffica). Nella metrica italiana, può usarsi per indicare le ultime battute del → verso, ovvero l'uscita tronca, piana o sdrucciola del medesimo (→ tronco, verso). La piú acuta e scaltrita sensibilità ritmica e ritmemica odierna (dopo tanti sperimentalismi a partire dalla → metrica barbara fino alle prevalenze novecentesche di scansioni ritmiche 'per piedi' del verso) coglie facilmente tipologie di clausole, nella diacronia del discorso poetico, come fenomeni caratterizzanti. Per esempio, alcune clausole tipiche dantesche unite ad allitterazioni: «poscia che trasmutò le *bianche bende*» (*Purgatorio*, VIII, 47), «Urlar li fa la pioggia *come cani*» (*Inferno*, VI, 19), ovvero due parole bisillabe di ritmo ∠ ⏑ , ∠ ⏑ con allitterazione; oppure «la selva, dico, di *spiriti spessi*» (*Inferno*, IV, 66), con **clausola** ∠ ⏑ ⏑ , ∠ ⏑ (adonio). Inoltre un modulo finale di endecasillabo, per esempio ∠ ⏑ ⏑ , ∠ ⏑ (ancora adonio; o, inteso altrimenti, chiusa d'esametro dattilico) con prima sillaba iniziante per vocale e sinalefe conseguente, può essere riconosciuto come una figura stabile della storia dell'endecasillabo italiano. Si vedano gli esempi: «Vede perfettamente⁀onne salute» (Dante, *Vita nova*), «stanco nocchier di notte⁀alza la testa» (Petrarca, *Canzoniere*); «per le sonanti scale⁀altro celiando» (Parini), «baciò la sua petrosa⁀Itaca Ulisse» (Foscolo); «che di cotanta speme⁀oggi n'avanza» (Leopardi); «forse ai morti è tolto⁀ogni riposo» (Montale), ecc. [cfr. Beccaria G. L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975].

cobbola

(lat. *copula*, prov. → *cobla*, cioè → stanza, → strofa). Anche *gobula*. In genere usato per stanze isolate di → canzoni (ad esempio la dantesca *Sí lungiamente m'à tenuto Amore* nella *Vita nova* e *Poi che di doglia cor conven ch'i' porti* di G. Ca-

valcanti), quelle che in provenzale si denominarono → *coblas esparsas*. Termine praticato da Francesco da Barberino nei suoi *Documenti d'amore* per diversi tipi di raggruppamento, ma soprattutto → distici a rima baciata con privilegio dunque dell'accezione 'coppia' (fr. → *couplet*).

cobla

Nella metrica provenzale è la → strofa di → canzone, chiamata da Siciliani e Stilnovisti → stanza. Le stanze isolate venivano chiamate *coblas esparsas* (→ cobbola). Le *coblas* determinavano anche il tipo di sistema: il sistema a *coblas unissonans*, tipico dei provenzali e raro nei Siciliani e Toscani, ripeteva, oltre allo stesso schema metrico, anche le stesse rime della prima stanza in quelle successive; il sistema a *coblas doblas* coppie di stanze a rime uguali (non imitato dagli italiani); il sistema a *coblas singulars* dove lo schema della prima stanza rimane inalterato nelle altre, ma le rime cambiano (sistema prediletto in Italia e addirittura teorizzato come l'unico regolare da Antonio da Tempo; → metricologia). Dal punto di vista dell'incatenamento tra le stanze della canzone la terminologia trobadorica si è estesa nel tempo e anche ad altre composizioni, e precisamente: *coblas capfinidas*, sono stanze legate in modo che l'inizio del primo verso di una strofa riprenda, in una parola o un concetto, l'ultima parola o concetto dell'ultimo verso della precedente; *coblas capcaudadas*, stanze in cui l'uscita del primo verso riprenda la rima (o parola-rima nel caso della → sestina) dell'ultimo verso della stanza precedente; *coblas capdenals*, stanze che iniziano (tutte o in parte) con la medesima parola.

coda

In genere, parte finale di un componimento metrico o, piuttosto, di un sistema metrico. Può essere costituita da un verso o un gruppo di versi. L'appendice designa a volte la forma metrica: *serventese caudato* (→ serventese), *sonetto*

caudato (→ sonetto). Se designa l'ultima parte della → stanza di → canzone, è sinonimo di *sirma* o *sirima*.

colon

Termine latino (gr. *kôlon* 'membro', 'elemento'; plur. *cola*). Nella metrica classica è un'unità metrica minore che riunisce in gruppo ritmico conchiuso una serie sillabica, tale che l'ultima sillaba non sia → *ancipite* e non faccia → *iato* con le unità ritmiche seguenti. Differisce dal → verso perché questi è, invece, una serie di piedi determinata dalla sillaba ancipite finale e dalla possibilità di iato con la sillaba iniziale del verso seguente. Verso e *c* possono essere a volte della stessa estensione e si distinguono unicamente per l'ammissione o meno della sillaba ancipite e dello iato. Cosí un endecasillabo saffico, in Saffo è un **colon**, in Orazio invece un verso (→ saffica/-o). Il sistema dei versi (→ strofa) è detto *dicolo*, *tricolo*, *tetracolo* se formato da due, tre, quattro *cola*.
In prosa *c* designa un membro del periodo (una frase o una parte di frase) caratterizzato da pause o da artifici ritmici (→ *cursus*). Dicesi *isocolia* l'eguaglianza precisa o tendenziale nel numero delle sillabe tra piú membri (o versi o parti di verso) del discorso poetico.
Un'ipotesi di lettura 'colica' della poesia italiana novecentesca pone il **colon** alla base del ritmo e del metro, come sostitutivo del tradizionale → sillabismo; a una versificazione sillabica si sarebbe sostituita una versificazione per *cola* (→ verso libero [cfr. Pinchera A., *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai «novissimi»)*, in «Quaderni Urbinati di cultura classica», I, 1966, pp. 92-127].

combinatio **→ canzone**

commiato → canzone

concatenazione → canzone

congedo → canzone

consonanza

Di solito l'uguaglianza, tra due parole, solamente delle consonanti che seguono la vocale tonica. Ma Elwert [*Italienische Metrik*, Max Hueber Verlag, München 1968 (trad. it. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973)] la chiama assonanza consonantica (→ assonanza). È spesso accompagnata dalla corrispondenza dell'atona finale, per cui la consonante (o le consonanti) in posizione postonica e la vocale (o le vocali) di uscita risultano uguali alla perfezione (il → parallelismo e lo scarto della tonica dànno luogo al *bisticcio*). Montale lega coppie di rime per via di **consonanza**: *vento* : *spento*, *profondo* : *mondo*, in *Ossi di seppia*) e nella *Bufera* rima *amaranto* : *quando* : *fondo* (prima un'assonanza ch'è quasi-rima, poi una **consonanza** = identità di nesso consonantico piú identità di atona); ma già Pascoli consonanzava addirittura all'interno del verso aprendo le porte a una sorta di fonologia della parola poetica: «il lamento eterno | della rana che rantola e del grillo | che trilla» (*Astolfo*).

contrasto

Non un metro preciso, ma un genere di tema amoroso o morale o dottrinale in cui due persone (o due entità astratte, come Quaresima e Carnevale) dialogano, discutono, si contrastano sulla questione. Ne troviamo esempi numerosi nella letteratura latina medioevale e in quella provenzale: il **contrasto** di Raimbaut de Vaqueiras tra un giullare che parla in provenzale e una donna genovese col suo dialetto. Nella poesia italiana il nome si dava anche ai sonetti missivi e responsivi quando non conservavano le medesime ri-

me in una discussione d'amore (→ sonetto; tenzone). **Contrasto** d'eccellenza storica è il dialogo non in forma di sonetto di Cielo d'Alcamo tra un dongiovanni e una ragazza, probabilmente giullare e contadina (metro non lirico): → strofa pentastica di tre alessandrini monorimi col primo → emistichio sdrucciolo con → distico finale di endecasillabi (→ alessandrino).

coriambo → asclepiadea/-o; dimetro; piede

couplet

Nella metrica francese la coppia di versi rimati a due a due che in italiano fa → distico (→ anacreontica/-o; cobbola).

cretico → piede

cursus

Nella prosa ritmica medioevale piú alta ed elegante, disposizione ritmica del periodo o delle → clausole, secondo determinate leggi di distribuzione di toniche e atone (→ arsi/tesi). Alla fine del secolo XI le *Artes dictaminis*, nell'ambito di una regolamentazione retorica e ritmico-musicale della prosa, teorizzarono e istituzionalizzarono il **cursus**. Le clausole (*clausolae*) piú frequenti sono: 1) *cursus planus*, polisillabo piano piú trisillabo piano, per esempio "retributioném merétur", che può essere formalizzato cosí (in parentesi le sillabe facoltative): (◡ ◡ ◡ ◡) ⏒́ ◡ ◡ , ⏒́ ◡ (adonio), oppure cosí (+ = sillaba tonica, – = atona): (– – – –) + – – , + –; 2) *cursus tardus* o *ecclesiasticus* o *durus*, polisillabo piano piú quadrisillabo sdrucciolo, esempio "commoditátis intúitu", (◡ ◡ ◡) ⏒́ ◡ ◡ , ⏒́ ◡ ◡ oppure (– – –) + – – , + – –; 3) *cursus velox*, polisillabo sdrucciolo piú quadrisillabo piano, esempio "éxitum sortiúntur", ⏒́ ◡ ◡ ◡ ◡ , ⏒́ ◡ oppure + – – – – , + –.

Altri espedienti del **cursus** sono l'uguaglianza sillabica tra i vari membri del periodo, o isocolia (→ *colon*) e, eventualmente, come caso estremo di parallelismo, la → rima tra i *cola* della frase. Nella sua prosa latina Dante impiegò in modo non uniforme né per regolarità né per frequenza le forme piú tipiche delle clausole, incluso il *cursus trispondaicus* (polisillabo piano piú quadrisillabo piano). Discusso l'uso di altre clausole minori, discutibilissima la tesi di un Dante che introduce le clausole nella sua prosa volgare [cfr. Mengaldo P. V., «Cursus», in *Enciclopedia Dantesca*, II, 1970, pp. 290-95].

D

dattilo

(gr. *dáktylos* ‘dito’, perché il suo schema ricorda le tre falangi, una piú lunga, le altre due piú corte, del dito). Nella → metrica classica, evidentemente tanto iscritta nella corporeità, è dunque → piede di tre sillabe, una lunga piú due brevi; perciò di quattro tempi brevi: – ◡ ◡. L’ → ictus cade sulla prima sillaba (lunga), l’intonazione è dunque discendente. Quando le due brevi si fondono in una lunga, si ha uno → spondeo (–́ –), se, viceversa, la lunga si scioglie in due brevi si ha – molto di rado – un proceleusmatico (◡ ◡ ◡ ◡) (→ piede). Nell’esametro detto, appunto, dattilico, compare come possibilità di base dei primi quattro piedi, è invece d’obbligo nel quinto (→ pentametro). Per il concetto di verso dattilico → esametro.
In metrica italiana si può usare il termine per indicare una serie ritmica di una sillaba tonica (+) seguita da due atone (– –): + – –; si parla, allora, di → novenario dattilico o di → dodecasillabo dattilico, per evidenziare il ritmo prevalente che vi emerge. Lo stesso si predicherà per l’endecasillabo dattilico (endecasillabo con accenti di 1ª, 4ª, 7ª, 10ª: – ◡ ◡ , – ◡ ◡ , – ◡ ◡ , – ◡ ovvero + – – , + – – , + – – , + –). Ad esempio il dantesco: «Quándo s’accórse d’alcúna dimóra» (*Inferno*, X, 70). → tetrametro dattilico; per il **dattilo** epitrito → piede.

decasillabo

In generale, verso di dieci sillabe; nella metrica italiana l'ultimo accento cade sulla 9ª. Storicamente nella poesia nostrana si è affermato nella accentazione di 3ª 6ª 9ª (**decasillabo** anapestico; → acefalo; anacrusi; anapesto; anisosillabismo). Il **decasillabo** *alcaico* (una tetrapodia logaedica catalettica) compare nella strofa alcaica barbara (→ alcaica; metrica barbara) di G. Chiabrera in chiusa del tetrastico. La versione anapestica qualcuno preferí chiamarla **decasillabo** *manzoniano*, per l'uso tipico ed esemplare: «S'ode a déstra uno squíllo di trómba» (coro del *Carmagnola*), e non «S'óde a déstra», ecc.; infatti «a sinístra rispónde uno squíllo» (sempre, e qui inequivocabilmente, 3ª 6ª 9ª); e in *Marzo 1821* (tetrastici di decasillabi ABBC ADDC con C tronco) che risale a C. I. Frugoni, P. Rolli e alle canzonette (→ canzonetta; anacreontica/-o) da melodramma. A questo proposito cfr. il libretto di Lorenzo Da Ponte alle *Nozze di Figaro* di Mozart: nell'esempio le prime due strofe dell'aria di Cherubino nella quinta scena del primo atto (due quartine di decasillabi di 3ª 6ª 9ª con schema AABC DDBC e C tronco):

> Non so piú cosa son, cosa faccio…
> Or di fuoco, ora sono di ghiaccio…
> Ogni donna cangiar di colore,
> ogni donna mi fa palpitar.
>
> Solo ai nomi d'amor, di diletto
> mi si turba, mi s'altera il petto,
> e a parlare mi sforza d'amore
> un desio ch'io non posso spiegar!

Pascoli compone decasillabi dattilico-anapestici con novenari dattilici (2ª 5ª 8ª, per il nostro orecchio ritmicamente equivalenti): strofe, dunque, eterometriche e isoritmiche:

> San Lorenzo lo so perché tanto
> di stelle nell'aria tranquilla
>
> (*X Agosto*)

oppure decasillabi di diversa accentazione (4ª 6ª 9ª) assieme a endecasillabi (4ª 7ª 10ª):

Oh, Valentino vestito di nuovo,
come le brocche dei biancospini!

(*Valentino*).

In questo esempio i due versi vanno di pari passo ritmico fino all'→ ictus di 4ª («Oh, Valentíno» = «come le bróc-che», quinari), poi ai decasillabi fa difetto una sillaba atona all'inizio della seconda parte («vestíto», ictus di 7ª; «déi biancospíni», ictus di 6ª su parola che grammaticalmente non porta accento). Il **decasillabo** con → cesura fissa pare piuttosto un → quinario accoppiato (verso doppio; → verso) con due emistichi autonomi (né dialefe, né sinalefe fra le due parti: il secondo emistichio comincia sempre per consonante). Ad esempio:

Al mio cantuccio, donde non sento
se non le reste brusir del grano

(G. Pascoli, *L'ora di Barga*).

Per il **decasillabo** *epico* → endecasillabo.

décasyllabe

Nella metrica francese e provenzale è un → decasillabo cui corrisponde, in quella italiana, l'→ endecasillabo; in effetti quello è modello di questo (almeno nei suoi tratti originari) secondo Avalle [1963], il quale ha inoltre dimostrato che il *d* risulta adattamento galloromanzo di un verso presente nei tropi della scuola di Limoges e già nel ritornello dell'→ inno cristiano dei primordi «Apparebit repentina — dies magna domini» (→ tetrametro trocaico; metrica), che suona «in tremendó — die iudicií», con accenti sull'ultima sillaba dei due emistichi, dal momento che fin dalle origini il *d* è formato da due misure, quattro sillabe (4ª tonica) piú sei sillabe (6ª tonica): «Tant m'abellís / l'amoros pesséns» (Folchetto di Marsiglia); evidente la → cesura. Ognuno dei due → emistichi può avere una sillaba soprannumeraria dopo l'ultima tronca.

decima rima

È un componimento ben raro della metrica italiana in strofe; si compone di dieci endecasillabi disposti cosí: ABABABCCCB, ovvero sei versi a rima alternata, un tetrastico finale di cui tre versi baciati su altra rima, un ultimo verso che va a riagganciare il verso pari della serie alternata. Si dà anche l'alternativa (con richiamo alla struttura della → ballata) con X finale in luogo di B, cioè con una rima ripresa identica in tutte le strofe. Non è forma metrica narrativa (non deriva probabilmente dall'→ ottava), ma è impiegata come stanza di lauda-ballata (→ lauda) e deriva forse dalla stanza di → canzone. Ogni strofa riprende con le sue prime parole le ultime della precedente (forma di *cobla capfinida*, → *cobla*). Parzialmente diverso lo schema della *Canzone di Auliver* (primi anni del Trecento in una lingua con diversi apporti, veneti, provenzali e francesi): cinque strofe ABABABCCDD, seguite alla fine da un distico baciato che riprende la rima dell'ultimo distico dell'ultima strofa [cfr. Contini G. (a cura di), *Poeti del Duecento*, 2 voll., Ricciardi, Milano-Napoli 1960 e Manetti R., *La decima rima*, in «Anticomoderno», II, 1996, pp. 145-56].

dialefe/sinalefe

Nella metrica classica, la quantità di una sillaba finale che uscisse in vocale o dittongo o in *-m* non veniva considerata se era seguita da parola iniziante con vocale o con *h*. Il fenomeno si chiama **sinalefe** (gr. *synaloiphé* 'fusione') o anche, ma impropriamente, *elisione*, perché, in effetti, la vocale finale non spariva del tutto, anche se veniva evidenziata – nella pronuncia e nell'ascolto – la quantità della seconda solamente. Il fenomeno inverso, piuttosto che **dialefe**, in metrica latina, si chiama → *iato*.
Nelle metriche accentuative e in quella italiana si dice **sinalefe** il fenomeno che vede, all'interno del verso, la vocale di uscita di una parola fondersi – nel computo metrico e

non nella pronuncia – con la vocale iniziale della parola seguente. Già il Minturno (*Arte poetica*, 1563): «[Le vocali] s'abbracciano talmente, che, benché l'une e l'altra vocale s'oda, non però se ne fa piú di una sillaba nelle misure del verso». Dunque le sillabe che grammaticalmente sono due, nel calcolo del metro valgono per una. Nella poesia italiana e in ispecie petrarchesca e petrarchistica, è il caso di gran lunga piú frequente, normale e 'naturale' (da ben distinguere rispetto alla elisione e all'aferesi). In questo esempio petrarchesco lo stesso verso implica due sinalefi:

Voi ch'*ascoltate*⁀*in* rime *sparse*⁀*il* suono

Naturalmente, la possibilità che dall'incontro tra due (o tre, o quattro) vocali derivi **sinalefe** (o **dialefe**) è vincolato da circostanze linguistiche (prima tra tutte la posizione dell'accento di frase), ma anche e spesso dalle opzioni stilistiche dell'autore. In questi due versi di Petrarca:

il qual *dí*⁀*et notte* palpitando cerco

che *dí*‿*et notte* ne la mente stanno

identici quanto a scansione (sono entrambi endecasillabi di 4ª 8ª), la stessa espressione formulare subisce nel primo caso **sinalefe**, nel secondo **dialefe**, senza che si possano addurre ragioni oggettive per l'una o l'altra delle scelte operata dall'autore. Si deve dunque concordare con Menichetti [1993] quando afferma che «il fatto che non si sia imposto un fare univoco, che cioè il processo non si sia mai completamente grammaticalizzato, fa dell'uso di **sinalefe** e **dialefe** un eccellente caratterizzatore del linguaggio metrico individuale (certamente piú della dieresi)» (→ dieresi/sineresi). Nondimeno, qualche regola di massima (passibile cioè di eccezioni anche ampie) è possibile enunciarla, sfruttando a questo fine la «griglia delle giunture intraverbali» allestita da Menichetti [*Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993].

Si dà **s** coinvolgendo sino a quattro vocali, nel caso di unione di trittongo piú vocale (in corsivo nell'esempio seguente):

Pieno⁀era⁀il mondo de' *suoi*⁀*honor'* perfecti

(Petrarca).

La **sinalefe** può inoltre coinvolgere sino a tre parole:

Di mia *speranza*⌃*ò*⌃*in* te la maggior parte

(Petrarca).

Due casi eclatanti di sequenze di sinalefi in Petrarca e in Pascoli (cinque in un solo verso per entrambi, con sei parole coinvolte):

Fior', *frondi*,⌃*herbe*,⌃*ombre*,⌃*antri*,⌃*onde*,⌃*aure* soavi

(Petrarca).

ti *studi*,⌃*entri*,⌃*esci*,⌃*apri*,⌃*alzi*,⌃*e* sui castelli

(Pascoli).

Eccezionale il fenomeno inverso, chiamato **dialefe**, nell'incontro tra vocale finale atona e vocale iniziale atona, al punto che, per casi simili (già piú radi a partire dal Quattrocento) si parla di **dialefe** *di eccezione*. Due casi in cui essa appare con una frequenza notabile è prima degli articoli *un*, *uno*, *una* e prima della congiunzione *e* (anche in Dante, *Inferno*, I, 104: «ma sapïenza, *amore*⌄*e* virtute»). In alcuni autori dalla prosodia non controllatissima (ad esempio F. Sacchetti) la **dialefe** di eccezione è però abbastanza comune.

Si ha al contrario quasi sempre **dialefe** nell'incontro di due vocali toniche (persino in Petrarca: «è⌄or commesso⌃il nostro capo Roma»: tonica la prima e la seconda vocale della **dialefe**) o tra vocale tonica in fine di parola e atona; anche tra dittongo discendente e vocale:

trovai⌄*Amore* in mezzo de la via

(Dante)

mirai,⌄*alzando* gli occhi gravi e stanchi

Ma *voi*,⌄*occhi* beati, ond'io soffersi

(Petrarca)

che tessesser *giammai*⌄*angliche* Aracni

(Parini).

La **dialefe** può riguardare anche piú di due vocali, fino a quattro, ad esempio:

E﹀*io*﹀*anima* trista non son sola

(Dante).

Quasi sempre è utilizzata con effetti espressivi: ad esempio nel verso conclusivo, rallentato, del → sonetto dantesco *Negli occhi porta*:

s*í*﹀*è* novo miracolo︿e gentile.

In Dante si ha solitamente **dialefe** se l'accento cade su una delle vocali contigue o ambedue [cfr. Beccaria G. L., «Dialefe», in *Enciclopedia Dantesca*, II, 1970, pp. 420-24]. In contrasto con l'idea d'imitazione neoclassica (che dovrebbe favorire la **s**) abbondanza di dialefi nel Carducci barbaro (→ metrica barbara). In tempi piú moderni la possibilità di **dialefe** crea doppie pronunce. Esempio: «squillano, immensa arpa sonora, al vento» (G. Pascoli, *La via ferrata*) compromesso tra un → endecasillabo di 1ª, 4ª, 8ª (con tre sinalefi) e un verso di «tredici sillabe [con due dialefi] che rompe (anche se teoricamente il computo dell'endecasillabo torna come sempre esattissimo) ogni rigidezza e che dà l'andamento ritmico di un pentametro classico» [Beccaria G. L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975]. Non sempre distinguibile l'uso di **sinalefe** o **dialefe** negli autori piú recenti in area di versificazione liberata (→ dieresi/sineresi; libero, verso). Nei versi doppi la **dialefe** è obbligatoria in → cesura (→ clausola; emistichio).

diastole/sistole

(gr. *diastolé* 'dilatazione', *systolé* 'contrazione'). Nella metrica greca e latina rispettivamente allungamento di una vocale normalmente breve e abbreviamento di una vocale normalmente lunga. Nella poesia italiana per ragioni metriche (in ispecie ritmiche) è concesso spostare in avanti l'accento grammaticale d'una parola (**diastole**) ovvero indietro (**sistole**). In teoria può avvenire licenziosamente per ogni parola, negli episodi storici si verifica, come al solito, una drastica riduzione della licenza su scelte già previste dalla lin-

gua poetica e da fattori linguistici *tout court* (*umíle* per *úmile*, per influenza del provenzale; *Ettórre* per *Ettore*). Si veda nella *Commedia*: «della sampogna vento che *penétra*»; «né dolcezza di figlio né la *piéta*». Usati da Dante *Cleopatrás*, *Antigoné*, per la predilezione medioevale per l'ossitonia dei nomi greci.

dicolo → *colon*

dieresi/sineresi

Nella poesia classica **dieresi** *metrica* è la pausa ritmica che cade nel verso alla fine d'una parola e alla fine (non nel mezzo) d'un piede (simile, dunque, ma da distinguersi bene da → cesura). **Dieresi** *prosodica* (→ prosodia) è invece il contrario di **sineresi** o *sinizesi*, ovvero è il fenomeno per cui due vocali contigue, generalmente pronunciate con una sola emissione di fiato, vengono sillabate e contate come sillabe distinte (di solito la **dieresi** è un arcaismo). **Sineresi** è, allora, la fusione in un'unica sillaba di due vocali contigue come se costituissero un solo fonema tenuto.
Nella metrica italiana si parla di **dieresi** quando si dividono metricamente in sillabe staccate vocali contigue all'interno della stessa parola, che linguisticamente costituiscono una sola sillaba; di **sineresi** quando si uniscono metricamente in una sola sillaba vocali contigue di sillabe linguisticamente distinte. La **dieresi** venne segnata diacriticamente con due puntini (¨) a partire dall'edizione 1803 delle *Poesie* di Foscolo. Per tendenza linguistica si ha **sineresi** (come, tra due parole, si ha → sinalefe), ma vi sono eccezioni, per ragioni metriche e financo espressive e stilistiche. Esempi:

> *Voi* cittadini mi chiamaste Ciacco
>
> (Dante, *Inferno*, VI, 52)

in «Voi» c'è **sineresi**, metricamente si tratta di una sillaba sola;

O *grazïosa* luna, io mi rammento
(Leopardi, *Alla luna*)

dove in «grazïosa» c'è invece **dieresi** (**sineresi**, invece, in «io»). Rabbiosa la **dieresi** in «S'i' fosse fuoco, *arderëi* 'l mondo» di Cecco Angiolieri. Nei casi di *cielo*, *laccio*, *saggio*, *pregio*, *figlio*, *angoscia* non si tratta di **s** perché in questo caso la *i* non è una vocale ma un segno diacritico che indica la pronuncia palatale di (*c*)*c*, (*g*)*g*, *gl* e *sc*. Benché D'Ovidio [*Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale*, 3 voll., Guida, Napoli 1932] avverta che usare la **dieresi** in simili casi equivale al tentativo di salire una scala dipinta su un muro, non mancano esempi del genere anche in Carducci: *ciglïa* : *figlïa*; *trifoglïo*, *Campidoglïo*, secondo le rilevazioni di D'Ovidio medesimo: «falsi sdruccioli procurati con **dieresi** assolutamente erronee», frequenti solo a partire dal Sette e Ottocento (quasi mai in autori 'antichi', neppure nella versificazione popolare; mai da Petrarca al Seicento). Lecita, invece, e spesso obbligata, la **dieresi** in casi come *specie*, *religione*, *scienza*, ecc., in cui domina l'origine dotta, latina della parola [cfr. Menichetti A., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993]: cosí Manzoni, nel *Cinque Maggio*, utilizza il latinismo *solio* (anziché *soglio*) proprio per ottenere, attraverso la **dieresi**, il necessario esito sdrucciolo del settenario.

Resta inteso che **dieresi** e **s** sono legate prima di tutto alla lingua: ben difficilmente, insomma, un nesso vocalico che nella lingua viene pronunziato in modo unitario verrà, in poesia, infranto da **dieresi** (e viceversa, ovviamente, per la **s**). In generale, la **dieresi** non è mai tollerata (è errore prosodico): 1) quando i dittonghi ascendenti *ie* e *uo* derivano da *e*, *o* brevi latine toniche, ad esempio *piede* (< *pĕdem*), *uomo* (< *hŏmo*), *cuore* (< *cŏr*); 2) quando il dittongo *ie* deriva da *ae* latino, ad esempio *lieto* (< *laetum*); 3) con [j] semiconsonante che deriva da: *a*) *l* latino, ad esempio *fiume* (< *flumen*), *chiaro* (< *clarum*); *b*) *-ri-* latino, ad esempio *libraio* (< *librarium*); *c*) *i* latina che provoca in italiano raddoppiamento della consonante, ad esempio *dubbio* (< *dubium*); 4) con [w] semiconsonante derivata da: *a*) *-qu-* lati-

no, ad esempio *acqua* (< *aqua*); *b*) *u* semiconsonante latina, ad esempio *sangue* (< *sanguis*); *c*) *u* semiconsonante germanica, ad esempio *guastare* (< *wastjan*).
La casistica per **dieresi** e **sineresi** è ampia e, soprattutto, variabile nella diacronia. Qui si possono fare solo alcuni esempi, rinviando per il panorama completo a Menichetti [*Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993]. Nel caso di dittonghi ascendenti (vocale atona + vocale tonica), la **dieresi** è obbligatoria negli incontri di *a*, *e* ed *o* + vocale tonica (esempi: *paura*, *beato*, *poeta*): è anzi ovvia, al punto da non dover essere nemmeno segnalata graficamente. Tendenzialmente dieretici gli incontri di *i* + vocale tonica (ad esempio *trionfo*, *viola*, i grecismi del tipo *dialogo*, *diagnosi*, i composti verbali con *ri-* come *riapre*, *riesce*, ecc.), anche se nel caso di latinismi (specie suffissali, come *-zione*, *-ienza*, *-iente*, ecc.) si dà la doppia possibilità **dieresi/sineresi**, che andrà valutata caso per caso all'interno del sistema metrico del singolo autore (Dante, ad esempio, tende ad interpretare con **sineresi** i composti in *-zione*, Petrarca tutto il contrario). Sempre dieretico l'incontro *u* + vocale tonica (eccetto, ovviamente, se la *u* è a séguito di labiovelare: *qua-le*, *cuo-io*, *gua-io*, e mai *qu-ale*, *cu-oio*, *gu-aio*).
Nel caso di dittongo discendente (vocale tonica + vocale atona) in fine di parola, di norma il nesso vocalico all'*interno* del verso forma **sineresi**, all'*uscita* **dieresi** (già in Antonio da Tempo; → metricologia). Si tratta di norma peculiare del sistema italiano al contrario di quello provenzale che distingue, in punta di verso, *ïa* bisillabico (verso femminile, cioè piano), da *ai*, *eu*, ecc. monosillabici (verso maschile). Dentro il verso *ia* può essere sia mono- che bisillabico; *ai*, *eu* di norma monosillabici [cfr. Beltrami P. G., *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1991]. Esempi italiani (entrambi dalla *Gerusalemme liberata* di T. Tasso):

> *Mio* fosse un giorno! e no 'l vorrei già morto
>
> Forse del sangue empir del popol *mio*.

Nel primo esempio «Mio» interno vuole **sineresi**, nel secondo «mio» esterno vuole **dieresi**, non segnata diacritica-

mente perché ovvia e anzi obbligatoria. Lo scarto dalla norma della **s** interna si dice **dieresi** *d'eccezione*; in realtà piú frequente di quanto la definizione non suggerisca. Anche in questo caso si dovrà comunque valutare l''eccezionalità' della **dieresi** volta per volta rispetto al contesto metrico del singolo autore. Ad esempio *ïo* bisillabico, come nota Menichetti [*Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993], è frequente in Dante all'interno del verso:

Cred'ïo che'ei credette ch'io credesse

(*Inferno*, XIII, 25)

ïo stancato e amendue incerti

(*Purgatorio*, X, 19)

ficcava ïo sí come far suole

(*Purgatorio*, XXIII, 2)

un disio di parlare ond'ïo ardeva

(*Paradiso*, XXVI, 90).

Qualora il dittongo discendente sia all'interno di parola (dunque seguito da almeno una sillaba) tende ad essere dieretico a fine verso, sineretico all'interno (effettivamente d'eccezione, in questo caso, la **dieresi**: in pratica solo se legittimata dall'etimo classicheggiante, come in Petrarca «subiecto in me *Callïope* et Euterpe»). È un fatto che parole come *laido*, *diceano*, *eroico*, *aere* e simili sono state comunemente utilizzate nella tradizione italiana in chiusura di versi sdruccioli sin ancora nell'Ottocento, ad esempio in Carducci, *Per il quinto anniversario della battaglia di Mentana* (strofe di settenari con schema a"bc"d'e"bf"d'):

Ad altri, o dolce Italia,
doni i sorrisi tuoi;
ma i morti non *obliano*
ciò che piú in vita amâr;
ma Roma è nostra, i vindici
del nome suo siam noi:
voliam su 'l Campidoglio,
voliamo a trionfar.

Da notare che il dittongo discendente in → cesura di → alessandrino non potrà che comportarsi come in fine-verso.
I nessi vocalici atoni «sopportano tutti piú o meno bene, alcuni perfettamente, sia la consillabazione sia lo iato» [Menichetti A., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993]: questo in linea generale, anche se di fatto «a frenare la libertà, agivano [...] l'attrazione del termine base, la ragione in senso lato etimologica [...] e l'eventuale presenza di nessi vocalici di solito bisillabici, come *oe*, *ao*, ecc.» [*ibid*.]. Se dunque si potrà verificare, nella *Commedia* dantesca, un duplice trattamento del tipo:

O *Bëatrice*, dolce guida e cara!

(*Paradiso*, XXIII, 34)

E tutto in dubbio dissi: «Ov'è *Beatrice*?»

(*Purgatorio*, XXXII, 85)

alla resa dei conti i doppioni prosodici simili a questo sono assai rari e si nota anzi una tendenza (che è quasi regola all'interno del verso) alla **sineresi**. Un caso a parte è quello dei nessi atoni formati da *i* + vocale finale, normalmente sineretici, ma utilizzati talvolta (soprattutto se latinismi d'origine) con **dieresi** in uscita di verso sdrucciolo. Ad esempio:

L'arco ripiglia il fanciullin di Venere,
che di ferir non è mai stanco, o *sazïo*
di far de le medolla arida cenere.
Progne ritorna a noi per tanto *spazïo*
con la sorella sua dolce *Cecropïa*,
a lamentarsi dell'antico *strazïo*.
A dire il vero, oggi è tanta l'*inopïa*
di pastor che cantando all'ombra seggiano,
che par che stiamo in Scizïa o in *Etiopïa*

(I. Sannazaro, *Arcadia*).

Qualche caso dantesco di nessi atoni dieretici (dunque d'eccezione) segnala Menichetti [*Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993] in Dante:

di quella nobil *patrïa* natio

l'*infamïa* di Creti era distesa

in Petrarca:

ad una gran *marmorëa* colonna
ove fra 'l biancho e l'*aurëo* colore

in Tasso:

studïo de le Muse, ch'a me scuopra

in Foscolo:

sparse per la *funerëa* campagna

in Pascoli:

Quale *assidüo* sciacquio.

Infine sono bisillabici i trittonghi all'interno e alla fine di verso (*-aio-*, *-aia-*, ecc.) e le combinazioni del tipo *-aiuo-*, *-oiuo-*, poiché *i* ha valore di [j] semiconsonante separativa. Talvolta il trittongo in finale di parola vale una sola sillaba: come regola nella poesia antica (per casi come *gioia*, *noia*, ma in Dante anche *cuoio*, *beccaio*, *gennaio*, ecc.), spesso anche in quella otto-novecentesca (ad esempio Pascoli, *Il ciocco*: «la zeppola d'*acciaio* con un sprillo», endecasillabo). → diesinalefe.

diesinalefe

Nella metrica italiana, fenomeno per cui una dieresi d'eccezione (→ dieresi/sineresi) viene seguita da sinalefe (→ dialefe/sinalefe):

e Sisto e *Pïo*⁀*e* Calisto e Urbano

(Dante).

anzi *scolpïo*,⁀*et* que' detti soavi

(Petrarca).

Sequenze di questo tipo finiscono con l'attenuare in buona parte l'effetto prosodico della dieresi d'eccezione, al punto che autori che solitamente la evitano ricorrono invece alla **diesinalefe**. Ad esempio Poliziano:

Nel tempestoso *Egëo*⁀*in* grembo a Teti

[cfr. Menichetti A., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993].

digiambo → piede

dimetro

Nella metrica classica è la successione di due → metri uguali, che in genere constano di due piedi l'uno, pertanto in totale fanno quattro piedi, ma vanno esclusi il **dimetro** dattilico (→ dattilo) e quello coriambico (– ◡ ◡ –) formati rispettivamente da due dattili e due coriambi. Il piú importante per gli sviluppi anche in metrica mediolatina e romanza resta il **dimetro** giambico (→ giambo): x – , ◡ – , x – , ◡ 𝄐 (x = *elementum anceps*, può essere realizzato da sillaba breve o da sillaba lunga o da due brevi) [Boldrini S., *La prosodia e la metrica dei Romani*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1992]. Nel sistema oraziano entra a far parte (come → emistichio) dell'elegiambo (trimetro dattilico catalettico + **dimetro** giambico) e del giambelego (l'inverso: **dimetro** giambico + trimetro dattilico catalettico) (→ archilochea/-o; asinarteto). Nella metrica neoclassica l'equivalente è il settenario (→ metrica barbara). Trissino interpretava il settenario sdrucciolo come **dimetro** giambico acata-lettico, quello piano come **dimetro** giambico catalettico. Carducci risolve l'elegiambo, nel sistema archilocheo, con un doppio settenario con il primo → emistichio piano e il secondo sdrucciolo. Il **dimetro** giambico godette di vasta fortuna in area mediolatina in ispecie per l'inno ambrosiano (esempio: *Aeterne rerum conditor*) e diede origine all'→ *octosyllabe*, che corrisponde al → novenario italiano tronco o piano.

discordo

Componimento metrico delle origini della poesia italiana che trae nome dal provenzale *descort* ('discordo', 'discordanza') ed è legato al rapporto 'discordante' con la musica. Nello schema tipico si rivela assai semplice: aab aab aab ccd ccd ccd (senario due volte, poi ternario; ma con stanze prevalentemente disuguali). Nei componimenti oltralpini le strofe erano differenti tra loro per numero di versi, distribuzione dei tipi di verso e di rima. Si diffuse in Italia nel Duecento (Scuola siciliana) con tratti astrofici (→ tradizione astrofica) e versi preferibilmente brevi (escluso l'endecasillabo). Il contrasto poteva anche essere tematico e comunque: contrasto amoroso, contrasto tra il lamento d'amore e il *son gai*, cioè la melodia, contrasto tra schema poetico e melodico, o contrasto cioè mescidanza di lingue (**discordo** *plurilingue*) come in *Aï faux ris, pour quoi traï avés*, attribuito a Dante, che è chiamato *cianson* 'canzone', all'interno (ed è in effetti una → canzone plurilingue, con schema ABC : BAC; cDEedFF) e in cui sono impiegati a rotazione il francese, il latino, il toscano (e ciascun verso rima esclusivamente con altro scritto nella stessa lingua):

> Aï faux ris, pour quoi traï avés
> oculos meos? Et quid tibi feci,
> che fatta m'hai cosí spietata fraude?
> Iam audivisset verba mei Greci.
> E selonch autres dames vous savés
> che 'ngannator non è degno di laude.
> Tu sai ben come gaude
> miserum eius cor qui prestolatur:
> je li sper anc, e pas de moi non cure.
> Ai Dieus, quante malure
> atque fortuna ruinosa datur
> a colui che aspettando il tempo perde,
> né già mai tocca di fioretto il verde.

Bonagiunta chiama «danza» il suo **discordo** *Oi amadori, intendete l'affanno*, e Giacomino Pugliese → caribo il suo *Donna per vostro amore*. Altro esempio: *Dal core mi vene* di Jacopo da Lentini con continua variazione di schema da

un periodo metrico al successivo. Ecco il primo, per esemplificazione, con presenza esclusiva di senari e novenari e → rimalmezzo (ma già nel secondo mutano completamente lo schema rimico e i metri utilizzati, che là saranno quinari e senari):

Dal core mi vene	a^6
che gli occhi mi tene — rosata:	$(a^6)b^9$
spesso m'adivene	a^6
che la cera ò bene — bagnata,	$(a^6)b^9$
quando mi sovene	a^6
di mia bona spene — c'ò data	$(a^6)b^9$
in voi amorosa,	c^6
benaventurosa.	c^6
Però, se amate,	d^6
già non vi 'ngannate — neiente,	$(d^6)e^9$
ca pur aspetando,	f^6
in voi 'magginando,	f^6
l'amor c'aggio in voi	g^6
lo cor mi distrui, — avenente;	$(g^6)e^9$
ca·ss'io non temesse	h^6
c'a voi dispiacesse,	h^6
ben m'aucideria,	i^6
e non viverï' a — tormenti.	$(i^6)e^9$

La sua collocazione fortemente cortese è forse la ragione del suo sviluppo in ambito siciliano e del suo scarso successo postsiciliano nel resto della penisola [cfr. Spongano R., *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Pàtron, Bologna 1966].

dispondeo → piede

disseminazione fonica

Fenomeno della poesia per cui nel verso si spandono i suoni (o alcuni suoni selezionati consciamente o meno) della parola-tema o parola-chiave del componimento. Intuito da Sausurre, spiegato piú articolatamente da Starobinski, ripreso e applicato alla poesia italiana da Beccaria [*L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dan-*

te, Pascoli, D'Annunzio, Einaudi, Torino 1975] e da altri, è fenomeno presente in ogni epoca, da Lucrezio a Virgilio, a Verlaine, a Valéry, a Pascoli. La **disseminazione fonica**, ovvero distribuzione di consonanti e vocali (o sillabe) della parola dominante tutt'attorno nel verso provoca → allitterazione, → riduzione vocalica, anagrammi, paragrammi, paronomasie.

Nel verso di Baudelaire «L'irrésistible nuit établit son empire» pare che la /i/ di *nuit* si diffonda e diluisca nelle due direzioni. In Pascoli la **disseminazione fonica** («Viene il freddo. Giri per dirlo | tu, sgricciolo, intorno le siepi; | e sentire fai nel tuo zirlo | lo strido di gelo che crepi. | Il tuo trillo sembra la brina | Che sgrigiola, il vetro che incrina») si fa tema sonoro, autonomo e astratto, al di là dell'immediata funzionalità onomatopeica volta a riprodurre, cioè, fenomeni fonici naturali. È possibile che la **disseminazione fonica** accentui o riveli la fissazione psichica; per esempio nel *Gelsomino notturno* il deittico «là» («là sola una casa bisbiglia») che segna la frattura fra il soggetto impedito e la coppia di giovani sposi non nominata ma spiata immaginariamente nel congiungimento sessuale, è distribuito in vario modo quasi ad ogni verso (anche sotto forma di allitterazione di /l/ e /a/). È già stato notato come il nome di Silvia, divenuto impellente («Silvia, rimembri ancora», di Leopardi) si ricombini, infine, in anagramma («il limitare | di gioventú *salivi*»).

Simili analisi sono anche filiazioni degli studi sausurriani e postsausurriani, soprattutto delle analisi formaliste-strutturaliste di Jakobson, applicate in concreto su *Les Chats* di Baudelaire [Jakobson R. e Lévi-Strauss C., *«Les chats» de Charles Baudelaire*, in «L'Homme», II, 1962, pp. 5-21 (trad. it. *«Les chats» di Charles Baudelaire*, in R. Jakobson, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuale*, Einaudi, Torino 1985, pp. 149-69), su cui cfr. Contini G., *Breviario di ecdotica*, Ricciardi, Milano-Napoli 1986].

distico

Nella metrica classica per antonomasia il → **distico** elegiaco. In generale, periodo metrico costituito da una coppia di versi legati per lo piú da rima o eventualmente → assonanza o altro. Dante predilige e teorizza che a conclusione della sirma della → canzone vadano a cadere due endecasillabi a rima baciata (**distico** baciato), ovvero la *combinatio*, che lui evita solo in *Rime*, LXXXII e XC; Petrarca deroga ancor di piú. In distici di endecasillabi *La cavalla storna* di Pascoli. Per il **distico** di settenari → settenario.

distico elegiaco

Nella metrica greca e poi latina, in terreno elegiaco e d'epigramma (pure, extraletterariamente, in iscrizioni funebri), l'→ esametro (dattilico) compare accoppiato col → pentametro (pure dattilico) in forma di **distico** detto **elegiaco**. → Strofa, dunque, elementare: –́ ⏖ , –́ ⏖ , –́ ⏖ , –́ ⏑ ⏖ , –́ ⏑ ⏑ , –́ 𝄐 | –́ ⏖ , –́ ⏖ , –́ / –́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ ⏑ , 𝄐. Esempio:

–́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ ⏑ , –́ – , –́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ ⏑ , –́ –
–́ ⏑ ⏑ , –́ – , –́ / –́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ ⏑ , –́
–́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ ⏑ , –́ – , –́ – , –́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑
–́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ ⏑ , –́ / –́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ ⏑ , –́

Dívitiás aliús fulvó sibi cóngerat áuro
ét teneát cultí / iúgera múlta solí,
quém labor ádsiduús vicíno térreat hóste,
Mártia cúi somnós / clássica púlsa fugént

(Tibullo).

In Italia (→ metrica barbara) faticano non poco ad imitare il **distico elegiaco** i Cinquecentisti e i Secentisti (Campanella). La quartina detta dal Savioli degli *Amori* 'savioliana', è costituita da settenari sdruccioli non rimati se non per rima ritmica e settenari piani rimati (abab, con a sdrucciolo):

Né di rossor si videro

contaminar la gota:
è la vergogna inutile
dove la colpa è ignota.

La quartina savioliana è derivazione dell'→ anacreontica chiabreriana, ma cela nella miniatura dei versi corti ritmici, mimetistica piú che precisamente mimetica, una tattica d'avvicinamento al **distico elegiaco** di Ovidio e di Properzio [cfr. Fubini M., *La poesia settecentesca nella storia delle forme metriche italiane*, in AA.VV., *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*, Steiner, Wiesbaden 1965, pp. 38-56].
Infine Carducci, che sopravanza in questo Chiabrera, il quale non aveva raccolto la sfida di versi di lunghezza variabile come l'esametro e il pentametro. Molte le odi barbare in distici elegiaci, ad esempio *Ad Annie*:

Batto a la chiusa imposta con un ramicello di fiori
glauchi ed azzurri, come i tuoi occhi, o Annie

tipicamente settenario + novenario (per l'esametro) seguito da quinario + settenario (per il pentametro), ecc.; per le soluzioni di ciascuno dei due versi → esametro; pentametro. Ma si noti almeno la chiusura sintattica del distico, dentro il quale è però frequentissimo l'*enjambement*, una delle vere novità nella novità del Carducci barbaro:

E quale iva salendo volubile e cerula come
velata emerse Teti da l'Egeo grande a Giove

(*Elegia del Monte Spluga*).

D'Annunzio, nelle *Elegie Romane*, arriverà perfino a far rimare gli → emistichi.

ditirambo

Nella Grecia classica il *dithyrambos* (lat. *dithyrambus*) fu un canto corale a volte orgiastico accompagnato da danze e libagioni di vino in onore di Dioniso non conformato in un modello metrico strofico preciso, ma come successione irregolare di versi eterometrici. Fu inserito pure nella strut-

tura drammatica e, secondo Aristotele, starebbe all'origine della tragedia. Il termine fu ripreso modernamente dai poeti francesi della Pléiade (→ anacreontica/-o) e da G. Chiabrera che lo introdusse nella lirica italiana insieme con l'ode pindarica (→ epinicio; ode); si veda il *Ditirambo all'uso de' greci* con mimesi linguistica grecizzante delle forme arcaiche:

In questa angusta terra,
brevissimo soggiorno de' mortali,
stuoladdensate pene
ognor movono guerra.

Imitò l'imitatore dei Francesi, ottimamente, F. Redi con il noto *Bacco in Toscana*:

Chi l'acqua beve,
mai non riceve
grazie da me.
Sia pur l'acqua o bianca o fresca

con libertà di escursione dal quaternario all'endecasillabo e di rime piane, tronche e sdrucciole. Tra Otto e Novecento, in un'atmosfera di piú sottili e sperimentate imitazioni dei classici (dopo la → metrica barbara), D'Annunzio recuperò il **ditirambo** e inserí a intervalli scanditi in *Alcyone*, a mo' di cerniere nell'evolversi del tema, quattro componimenti in versi di lunghezza variabile che fanno sentire ritmicamente i piedi classici (anapesti, giambi, dattili, ecc.) e che chiamò, appunto, *Ditirambi*:

Ove sono i cavalli del Sole
criniti di furia e di fiamma?
le code prolisse
annodate con liste
di porpora, l'ugne
adorne di lampi
su l'aride ariste?

Nei *Ditirambi* solo nove strofe di differente lunghezza e struttura ritmica staccano la furiosa incalzante serie di quarantasette versi; il verso finale di ogni strofa rima con il verso iniziale della strofa successiva, ma non nelle ultime due.

ditrocheo → piede

docmio → piede

dodecasillabo

Nella metrica italiana verso di dodici sillabe (metriche) con l'ultimo accento sulla 11ª. Raro nella forma di → senario doppio con → cesura fissa, come nella famosa adibizione (primo coro dell'*Adelchi*) del Manzoni:

Dagli atri muscosi, dai fori cadenti,
dai boschi, dall'arse fucine stridenti,
dai solchi bagnati di servo sudor,
un vulgo disperso repente si desta;
intende l'orecchio, solleva la testa
percorso da novo crescente romor.

Si tratta di strofe esastiche AABCCB con B tronco, accento sempre di 2ª e di 5ª. Rarissimo in altre forme. Alessandro Pazzi de' Medici nella sua tragedia *Didone in Cartagine* usò un **dodecasillabo** senza accenti fissi per riprodurre il → trimetro giambico latino. Ugualmente un **dodecasillabo** senza ritmo fisso e con «cesura dopo l'ottava sillaba di debole rispondenza sintattica» [Elwert W. T., *Italienische Metrik*, Max Hueber Verlag, München 1968 (trad. it. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973)] impiegò Carducci nei primi due versi di ogni strofa (tetrastica) di *Notte d'estate*:

Quando il tremulo splendore de la luna
si diffonde giú pei boschi, quando i fiori
e i molli aliti de i tigli
via pe 'l fresco esalano

formato da ottonario (di 3ª) + quadrisillabo (e si tratta comunque di un esperimento di versione, da Klopstock). In metrica francese e provenzale si parla piuttosto di → alessandrino.

E

egloga

(gr. *eklogé* ‘scelta’). Opera poetica ‘scelta’, ‘estratta’, ‘a sé stante’, cosí nella letteratura greca. Nella latina: poesia pastorale con riferimento antonomastico alle *Bucoliche* di Virgilio (→ esametro). Poi imitate dalla poesia quattrocentesca, tanto in latino (T. V. Strozzi, G. Pontano) quanto in volgare (soprattutto a Siena e a Napoli, con P. J. De Jennaro e l’*Arcadia* di J. Sannazaro) in forma monodica o dialogica su vari metri: principalmente la → terza rima (nell’*Arcadia* alternata con la prosa), stanze di → canzone di varia struttura, l’endecasillabo → sciolto, il → polimetro (con predilezione per i versi sdruccioli introdotti dall’Arzocchi come supporto per effetti linguisticamente espressionistici). Verticalmente e orizzontalmente con vocazione dunque polimorfica.

elegia

(gr. *elegheía*, < *élegos* ‘canto di dolore con accompagnamento di flauto’). Nella poesia classica è componimento in → distici elegiaci, alle origini genere prima metrico che tematico (Archiloco, Callimaco, Mimnermo). In terra latina prese una strada sua soprattutto per mano di Catullo. Il distico elegiaco avrà sviluppi nella poesia tedesca (Schiller, Goethe, Hölderlin) e in quella italiana (Carducci, D’Annunzio: → metrica barbara). Quando vollero misurarsi col genere, gli umanisti e poi i cinquecentisti risolsero preferi-

bilmente il distico latino con la → terzina (Alberti, iniziatore del genere con la *Mirtia*: e poi Dolce, Ruscelli, Varchi, Alamanni, B. Tasso). In endecasillabi sciolti è la traduzione di Melchiorre Cesarotti dell'*Elegia di Tommaso Gray sopra un cimitero di campagna* (1772).

elegiambo → archilochea/-o

emistichio

(gr. *hemistíchion* 'mezzo verso'). Ciascuna parte in cui un verso può essere diviso da una → cesura. Se il termine si usa pure per la metrica accentuativa moderna e romanza (→ accentuativa/quantitativa, metrica) in luoghi, cioè, dove la cesura può essere molto tenue (→ endecasillabo, in ispecie quelli *a maiore* e *a minore*, con emistichi canonici), *a fortiori* lo si userà per la → metrica barbara (→ asclepiadea/-o). Caso vistoso: i versi doppi con cui si risolvono esametro e pentametro. Nella poesia classica gli emistichi hanno dunque forte ma non autonomo rilievo per via della cesura, che l'esametro presenta per lo piú semiquinaria o semisettenaria e il pentametro sempre unica e fissa sicché i due emistichi risultano costituiti ognuno da un *hemíepes* maschile (→ esametro), cioè due dattili e una sillaba lunga su cui cade → ictus: ⏗ ⏕ , ⏗ ⏕ , ⏗ / ⏗ ⏑ ⏑ , ⏗ ⏑ ⏑ , ⏗.
Nella poesia latina medioevale l'esametro leonino (→ esametro) fa rimare il primo **emistichio** con il secondo.
Francamente piú evidente, nella metrica italiana, la divisione in emistichi là dove essi coincidono con cesure compiute e canoniche: nei versi doppi (→ dodecasillabo o senario doppio; → quinario doppio; → settenario doppio o alessandrino), in cui non è ammessa, di norma, → sinalefe.
Non di una serie di settenari si tratta nel caso del *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, ma, come scoprí la Scuola storica, di strofe composte da tre alessandrini monorimi con emistichio dispari sdrucciolo e quello pari piano, concluse da due endecasillabi pure a rima baciata. Dunque: il primo

emistichio può chiudere con una rima che avrà perciò nome distintivo di → *rimalmezzo*. Il trattamento rimico dell'**emistichio** fu in auge nell'area siculo-toscana (alla provenzale), piú raro con lo Stil Nuovo, ma col caso eclatante della → canzone *Donna me prega* di G. Cavalcanti (su soli endecasillabi; non è rimalmezzo, ma semplice *rima interna*, quella dei vv. 2, 5, 8 e 12 di ogni stanza, proprio perché non riguarda l'**emistichio**):

Donna me prega, — per ch'eo voglio dire	(a^5)B
d'un accidente — che sovente — è fero	(c^5)(c^4)D
ed è sí altero — ch'è chiamato amore:	(d^5)E
sí chi lo nega — possa 'l ver sentire!	(a^5)B
Ed a presente — conoscente — chero,	(c^5)(c^4)D
perch'io no spero — ch'om di basso core	(d^5)E
a tal ragione porti canoscenza:	F
ché senza — natural dimostramento	(f^3)G
non ho talento — di voler provare	(g^5)H
là dove posa, e chi lo fa creare,	H
e qual sia sua vertute e sua potenza,	F
l'essenza — poi e ciascun suo movimento,	(f^3)G
e 'l piacimento — che 'l fa dire amare,	(g^5)H
e s'omo per veder lo pò mostrare.	H

Un unico caso in Petrarca, anche per lui su endecasillabo

Mai non vo' piú cantar — com'io soleva	(x)A
ch'altri no m'intendeva; — ond'ebbi scorno;	(a)B
e puossi in bel soggiorno — esser molesto.	(b)C
Il sempre sospirar — nulla releva;	(x)A
già su per l'alpi neva — d'ogni 'ntorno;	(a)B
et è già presso al giorno: — ond'io son desto.	(b)C
Un acto dolce honesto — è gentil cosa;	(c)D
et in donna amorosa — anchor m'aggrada,	(d)E
che 'n vista vada — altera et disdegnosa,	(e^5)D
non superba et ritrosa:	d
Amor regge suo imperio senza spada.	E
Chi smarrita à la strada — torni indietro;	(e)F
chi non à albergo, posisi in sul verde;	G
chi non à l'auro, o 'l perde,	g
spenga la sete sua con un bel vetro.	F

Dove la rimalmezzo x corrisponde sempre alla rima F (quella conclusiva) della stanza precedente, ad eccezione, ovviamente, della prima stanza. Il Novecento non disconosce

sce le antiche strutture ma offre anche nuove elaborazioni: al quinto distico di *L'amica di Nonna Speranza*, costituito di doppi novenari, salvo qualche eccezione (ottonaria), rimanti (A)B(B)A:

> le tele di Massimo d'Azeglio, le miniature
> i dagherottípi: figure sognanti in perplessità

Gozzano spezza una parola (*d'A-zeglio*) ponendo cesura dopo la sua prima sillaba; solo cosí, almeno, si ristabilisce la misura novenaria del primo **emistichio** e la rima (ottenibile peraltro solo con → sistole). La sensibilità moderna coglie pure la partitura fonica degli emistichi quando son dominati da diverse figure sonore; ad esempio:

> cAlAto dA un AnsAnte — UlUlo d'Uomo
>
> (Pascoli, *Il ciocco*)

con riduzioni vocaliche distribuite con cura nei due emistichi dell'endecasillabo (→ riduzione vocalica); e cosí, applicando tale orecchio a ritroso in *Inferno*, II, 53: «e dOnna mi chiamÒ / *be*ata e *be*lla» con riduzione timbrica a *o* nel primo **e** e allitterazione (o assillabazione) di *be* nel secondo. Inoltre Pascoli sa isolare gli emistichi tramite la punteggiatura interna al verso e l'*enjambement*, in modo da costruire con due di essi consecutivi, un altro verso, qui un decasillabo a cavallo di due endecasillabi [cfr. Beccaria G.L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975]:

> E poi fece il piccone, *arma che dure*
> *chiede le braccia*, e forte vuole il forte
>
> (*Le armi*).

Quasi volesse complicare il leonino (cfr. *supra*), D'Annunzio fa rimare il primo **emistichio** dell'esametro con l'uscita del pentametro, e l'uscita dell'esametro con il primo **e** del pentametro, con rimalmezzo e rime in punta, ecco, incrociate:

> Quale tremor gioc*ondo* la pace degli alberi, o M*use*,
> agita e alle richi*use* urne apre il sen prof*ondo*?
>
> (*Villa d'Este*).

encomio → epinicio

endecasillabo

Nella metrica classica, metro composto di undici sillabe fisse che non ammette sostituzione di lunga (–) con due brevi (⏑ ⏑) o viceversa. Varietà: *a*) **endecasillabo** *alcaico* (→ alcaica/-o): ⏓ –́ ⏑ – –́ / –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ 𝄐 (tripodia giambica catalettica + dimetro dattilico); *b*) **endecasillabo** *saffico* (→ saffica/-o): –́ ⏑ – – –́ / ⏑ ⏑ –́ ⏑ – 𝄐 (dipodia trocaica, dattilo, dipodia trocaica). Per l'**endecasillabo** *falecio* o *catulliano*, → cesura.
Nella poesia italiana, verso di undici sillabe metriche con accento principale sulla decima. Il verso principe della nostra tradizione, che rientra nelle formazioni piú nobili, → ballata; → canzone; → sonetto; → ottava. Imparisillabo, dunque ad accenti variabili, ma non arbitrari; mobile e duttile di ritmo. Canonicamente, per la linea Dante (quasi sempre 'normale') – Petrarca ('normale' nella prassi) – Bembo (teorizzatore della 'norma'): accento almeno su 4ª e/o su 6ª. Se su 4ª solamente (*a minore*), inizia con un → quinario, ad esempio:

> mi ritrovái / per una sélva oscúra

seguito qui, come di frequente, da accento di 8ª, meno spesso di 7ª; ad esempio (sempre dallo stesso primo canto dell'*Inferno*, v. 22):

> e come quéi / che con léna affannáta.

Se su 6ª solamente (*a maiore*), inizia con un settenario:

> Nel mézzo del cammín / di nostra víta

(qui settenario tronco), inoltre accenti di 2ª (come in questo caso) o di 3ª. La distinzione non implica una divisione netta mediante → cesura (qui sopra indicata per chiarezza). Dibattutissima, difatti, la questione della cesura [cfr. Baldelli I., «Endecasillabo», in *Enciclopedia Dantesca*, II, 1970, pp. 672-76; Elwert W. T., *Italienische Metrik*, Max Hueber Verlag, München 1968 (trad. it. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973); Beccaria G.L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Ei-

naudi, Torino 1975; Di Girolamo C., *Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna 1976]. L'**e** dicesi *tronco*, *piano*, *sdrucciolo* a seconda dell'uscita tronca, piana ('normale'), sdrucciola. Ritmo a volte definibile secondo la distribuzione degli accenti: esempio **e** dattilico (→ dattilo). Per l'**endecasillabo** di 6ª con clausola d'→ adonio e sinalefe, → clausola. Possibile in Dante e Petrarca l'accento di 9ª piú o meno forte (→ metro; verso):

A ciascun'álma frésa e *gentíl córe*

(Dante, *Vita nova*).

Accento di 5ª talvolta in Dante [cfr. Di Girolamo C., *Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna 1976]:

vestíto di nóvo d'un dráppo néro

(*Rime*)

e anche nelle rime di Boccaccio, mai invece in Petrarca e nei petrarchisti, mentre appaiono ancora nella poesia quattrocentesca, ad esempio L. B. Alberti e il Boiardo [cfr. Mengaldo P. V., *La lingua del Boiardo lirico*, Olschki, Firenze 1963]:

Cosí a Malagíse il dimón dicía

(*Orlando innamorato*).

Quanto all'origine, pur non escludendo una qualche influenza francese (meglio, provenzale, come già accennato da Bembo) e indicando, anzi, le somiglianze col → *décasyllabe*, D'Ovidio [*Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale*, 3 voll., Guida, Napoli 1932] ipotizza una derivazione dall'**endecasillabo** saffico attraverso la poesia mediolatina con la mediazione, forse, del → trimetro giambico (ma già Trissino; cfr. *infra*). *Décasyllabe* ed **e** discenderebbero, dunque, per rami paralleli da *rhythmi* mediolatini (→ ritmo). Avalle [*Preistoria dell'endecasillabo*, Ricciardi, Milano-Napoli 1963], invece (vista la denuncia inoltrata a suo tempo dal Monteverdi contro gli endecasillabi dell'iscrizione del Duomo di Ferrara, risultati apocrifi, e collocando di conseguenza i primi endecasillabi italici, al massimo, alla fine del secolo XII), dimostra la discendenza piú diretta dell'**endeca-**

sillabo dal *décasyllabe* (come già affermato da Dante); quest'ultimo poi sarebbe la versione galloromanza di un verso già presente nell'innografia mediolatina come il decasillabo sdrucciolo «in tremendo / die iudicii» (in «Apparebit repentina»), con l'accento sull'ultima sillaba dell'uno e dell'altro → emistichio (→ tetrametro; metrica) mediante attenuazione progressiva della cesura di 4ª e aggiunta di una sillaba soprannumeraria (secondo fonetica occitanica e poi italiana) [cfr. pure Beltrami P. G., *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1991].

Nelle origini si trovano forme non canoniche (atone sia la 4ª che la 6ª); Dante esalta poi una tradizione a lui vicina che già privilegiava l'**endecasillabo**, e ne vanta la supremazia («superbissimum carmen», cioè il verso stilisticamente tragico in sommo grado) per durata ritmica («temporibus occupatione»), plasticità e capienza («capacitate sententie, constructionis et vocabulorum»). Peculiare l'impiego dantesco: per esempio la scelta di un accento forte di 1ª in casi di voluta intensità, interlocutoria o meno:

Dónne ch'avéte intelléсto d'amóre

Dónna pietósa e di novélla etáde.

L'esempio petrarchesco di **e** dura nei secoli, e Della Casa, Tasso e altri variano gli insiemi con sistemi di complemento quale l'intenso → *enjambement*. Sull'onda dell'imitazione neoclassica Ariosto comico adotta l'**e** sdrucciolo e il Trissino interpreta l'**endecasillabo** piano come → trimetro giambico catalettico (→ metrica barbara). Pascoli ne conia uno sdrucciolo (in → rima ipermetra) con l'ultima sillaba da imprestare al verso seguente mediante → episinalefe; e un altro di 1ª, 3ª, 5ª, 8ª (o 7ª), e 10ª che corrisponde perfettamente all'**e** saffico, se letto fuori dell'accentazione naturale:

Splénde al plénilúnïo l'órto; il mélo.

Nella metrica novecentesca (→ libero, verso) l'**endecasillabo** si presenta spesso in forme non canoniche:

quando un giórno da un malchiúso portóne

(Montale, *I limoni*: 3ª 7ª)

Il máre, le sue blandízie accidióse

(Ungaretti, *I ricordi*: 2ª 7ª)

a volte approssimato per difetto o per eccesso (→ ipermetria), variato e manipolato; ma resta pur sempre una misura di riferimento, quando non ripristinata compiutamente. Un caso particolare è il *decasillabo epico*: quinario tronco o piano + settenario piano, vietata la → sinalefe in cesura. Solo nel primo caso (primo emistichio tronco) il verso risulta di undici sillabe, nel secondo se n'ottengono di fatto dodici, ma la quinta atona va ritenuta come soprannumeraria (cesura epica). È un'artificiosa costruzione fineottocentesca imitativa del *décasyllabe* francese epico. Esempio: il Pascoli della *Canzone di Roland*:

Alte montagne ed alberi ben alti:
quattro pietroni v'ha lucidi di marmo.

Cfr. anche di D'Annunzio, *La notte di Caprera*.

enjambement

Alterazione della (ipotetica) corrispondenza tra unità del verso e unità sintattica; dunque frattura, piú o meno forte, a fine verso della sintassi o di un sintagma (o, persino, di una parola, → tmesi) causata dall'a capo. Ad esempio:

sol con un legno e con quella compagna
picciola da la qual non fui diserto

(Dante, *Inferno*, XXVI, 101-2).

Il termine **enjambement** è francese per paradosso storico: il Boileau nel Seicento lo usava per condannare il fenomeno, mentre in Italia, poiché era assai impiegato nella prassi, non si sentiva alcuna necessità di una definizione teorica precisa [cfr. Pazzaglia M., *Manuale di metrica italiana*, Sansoni, Firenze 1990]. Il Tasso parlava di *rompimento* e *inarcatura* (*Discorso dell'Arte poetica*), il Minturno di *versi incatenati*, *catena* (*Arte poetica*). Nonostante le insistenze (Fubini) su *inarcatura*, *e* s'è definitivamente affermato. *Rigetto* (fr. *rejet*) è lo spezzone di unità sintattica collocato nel

verso seguente. Un sia pur leggero sfasamento tra struttura metrica (versale e strofica) e struttura linguistica è insito nel principio stesso di codificazione metrica del discorso poetico, che include appunto l'alterazione del flusso linguistico 'normale'. L'**enjambement** non fa che accentuare tale sfasamento. Della questione s'impadronirono i formalisti slavi (→ metro; verso) che concepivano il verso come la risultante di due forze distinte: l'impulso ritmico (→ ritmo) e lo schema sintattico. L'*e* era per loro, appunto, un incremento della tensione tra ritmo e sintassi, un elemento vistosamente alterante la lingua standard, e, in aggiunta, un punto critico di attrito (spesso in zona rimica), con rottura del → parallelismo fonico-semantico, e un'intensificazione della «esitazione tra suono e senso» (Valéry). Le scelte operate da un autore (o un'epoca) intorno alle disposizioni delle frasi sintattiche nello schema versale (e, conseguentemente, l'uso dell'*e*) possono essere assai importanti per definire la qualità materiale dei testi. Che i classici abbiano sempre cercato, magari derogando sovente, di evitare divergenze tra metro e sintassi, e romantici (e simbolisti) invece, abbiano strenuamente e polemicamente perseguito il contrario, è asserzione appena indicativa e troppo generica. Nella *Commedia* gli *enjambements* fra due versi sono rari (6 per cento):

> Ma fu' io solo, là dove *sofferto*
> *fu* per ciascun di tòrre via Fiorenza

rarissimi tra una terzina e l'altra:

> e quivi per l'orribile *soperchio*
> *del puzzo* che 'l profondo abisso gitta,
> ci raccostammo, in dietro, ad *un coperchio*
>
> *d'un grand' avello*, ov'io vidi *una scritta*
> *che dicea*: «Anastasio papa guardo,
> lo qual trasse Fotin de la via dritta»

(in cui l'*e* tra terzine si incastona tra altri due 'normali'). Dante plasma una → terzina che è sia metricamente sia sintatticamente unitaria. È il primo Cinquecento che per desiderio di variare il petrarchismo senza offenderlo, fa un uso molto fitto dell'**enjambement**:

Volea gridar: «Dove, crudel, me *sola*
lasci?» ma il varco al suon chiuse il dolore

(T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*)

e già Della Casa, con effetti di volta in volta sentimentali, patetici o «magnifici e sublimi», secondo lo stesso Tasso ammirava. Poi Leopardi:

Ma sedendo e mirando, *interminati*
spazi di là da quella, e *sovrumani*
silenzi, e profondissima quiete.

Impiega forti *enjambements* il Carducci barbaro (→ metrica barbara) aprendo la strada alla doppia lettura dei versi. Ne usa abbondantemente di tutti i tipi Pascoli e a volte cosí fittamente da costringere a sentire sottili ritmi nuovi, inaugurando un Novecento che dell'**enjambement** fa uno strumento essenziale ora di innovazione ora di eversione del discorso poetico:

coi ricccioluti càvoli, che *sono*
neri, ma buoni; e quelle mie *viole*
gialle, ch'hanno un odore... come il *suono*

dei vespri, dopo mezzogiorno, al *sole*
nuovo d'Aprile [...]

(*L'oliveta e l'orto*).

Infine tre sono, almeno, i modi per misurare l'**enjambement**: 1) la divaricazione sintattica (aggettivo/sostantivo; soggetto/verbo; verbo/complemento; copula/predicato nominale; preposizione, pronome relativo, congiunzione, articolo posti sull'a capo, ecc.; con tutta una graduatoria: chiaro, per esempio, che è piú forte aggettivo/sostantivo che il contrario). 2) rapporto tra forza della spezzatura versale (non è però il verso a spezzarsi ma la sintassi) e pausa interna al verso seguente; per esempio, le terzine di Pasolini sono infarcite di *enjambements* cui corrisponde quasi sempre una pausa forte dentro il verso:

tra questi muri il suolo in cui trasuda
altro suolo; questo umido che
ricorda altro umido; e risuonano

(*Le ceneri di Gramsci*).

3) rapporto tra *e* e → cesura (quando c'è) del verso seguente [cfr. Di Girolamo C., *Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna 1976; Cremante R., *Nota sull'enjambement*, in «Lingua e stile», II, 1967, pp. 377-91].

enneasillabo

Letteralmente e semplicemente: verso di nove sillabe. Nella metrica classica: verso impiegato nella strofa → alcaica oraziana, in terza posizione: ⏒ –, ⏑ –, – –, / ⏑ –, ⏓, per cui dicesi anche **enneasillabo** *alcaico*; è in sostanza una pentapodia giambica catalettica (→ piede; giambo; catalessi); cesura dopo il sesto elemento. Nella metrica italiana viene usato spesso come (quasi) sinonimo di → novenario, oppure (→ anisosillabismo) come escursione possibile di un → ottonario.

epigramma

(gr. *epígramma*, < *epigráphein* 'scrivere sopra'). Nella letteratura classica: iscrizione funeraria o commemorativa; poi, in età ellenistica e bizantina, breve componimento poetico di vario tema; infine in epoca imperiale, breve componimento satirico e mordace. Fra i latini: Catullo (impiegando distici elegiaci) e soprattutto Marziale, con accentuazione del tono tagliente arguto, satirico, veloce, comico (non umoristico, però). Metri: → distico elegiaco, → endecasillabo falecio, → coliambo. Esempio:

> Versiculos in me narratur scribere Cinna.
> Non scribit cuius carmina nemo legit.
>
> (Marziale).

(«Versicoli contro di me mi dicono che Cinna scriva. Ma scrivere come può, uno che nessuno legge?»). Imitarono gli antichi epigrammisti, ritenuti maestri ineguagliabili, i moderni: Poliziano (anche in greco) e Sannazaro (nel Quattrocento in particolare con → quartina di endecasillabi AB-

BA), nel Cinquecento l'Alamanni (che negli *Epigrammi* riproduce il distico elegiaco con una coppia di endecasillabi a rima baciata o a rima zero); e poi i barocchi per una peculiare intesa su temi e toni arguti e d'effetto. Col Settecento s'aggiungono non marginalmente progetti di polemiche personali, sociali e politiche (Monti, Foscolo, Alfieri):

> Questi è Vincenzo Monti cavaliero,
> gran traduttor dei traduttor d'Omero
>
> (Foscolo).

Esempi in epoca contemporanea: Pasolini, nella sezione *Umiliato e offeso* di *La religione del mio tempo*, con distici a rima baciata che approssimano l'→ alessandrino:

> In questo mondo colpevole, che solo compra e disprezza,
> il piú colpevole son io, inaridito dall'amarezza
>
> (*A me*).

Fortini in *L'ospite ingrato*:

> *Carlo Bo*
>
> No

Carlo Bo in realtà è il titolo; dunque il monosillabo «No» è la piú breve poesia italiana e forse il piú breve **epigramma** mai concepito: che sia inoltre una negazione su rima tronca, 'comica', s'addice perfettamente alla struttura e al genere in questione.

epinicio

(gr. *epiníkion* 'canto vittorioso', che celebra la vittoria in ispecie nelle gare atletiche d'Olimpia). Nella melica greca l'**e** assume una notevole importanza con Pindaro, ma da quel che resta di Bacchilide riusciamo a capire che le forme metriche erano già ben evolute. Il termine designa sia un genere con le sue leggi che una forma particolare tripartita (ma non sempre: *Olimpiche*, XIV; *Pitiche*, VI, XII, ecc.): → strofe (introduzione e annuncio dell'evento), → antistrofe (racconto mitico), → epodo (ripresa del motivo prin-

cipale, glorificazione del vincitore, della città, della divinità protettrice, del censo dell'atleta, il quale eccitava l'ispirazione del poeta con una congrua somma di denaro). Forma minore è il *kômos*, sorta di serenata di amici sulla porta di casa del vincitore; a questo termine si connette, anche per via etimologica, l'*encomio*.
L'influenza di Pindaro è ben avvertibile nel Cinque e Seicento italiano, soprattutto per le imitazioni metriche della canzone o ode pindarica da parte di G. Chiabrera (→ epodo; ode).

episinalefe

Figura metrica che consiste nella fusione (→ sinalefe) in un'unica sillaba metrica della sillaba finale di un verso con la prima del verso successivo (iniziante per vocale); il fine esplicito sta nell'evitare l'→ ipermetria o l'ipometria. Un caso particolare di **episinalefe** si ha dentro il fenomeno dell'→ anisosillabismo. Esempio:

> che frequentan co' formice,
> en Dio te seccan la radice
>
> (Jacopone da Todi)

dove il secondo verso, un novenario giambico al posto dell'ottonario trocaico ch'è il metro dominante, è ipermetro; l'eccedenza viene medicata però con sinalefe a cavallo dei due versi, cioè **episinalefe**, appunto: «formic*e*,⌒|⌒*e*n».
Per ragioni esteriormente classicheggianti, intimamente di sperimentalismo ritmico, l'usò Pascoli assieme alla → sinafia. Due, almeno, i casi:

> pei bimbi che mamma le andava
> a prendere in cielo
>
> (*La figlia maggiore*)

cioè novenario piú un quinario, che in realtà ha una sillaba in piú («*a*»), la quale va a unirsi per **episinalefe** con l'uscita del verso antecedente («anda*va*»), e il quinario è bell'e restaurato.

È l'alba: si chiudono i petali
un poco gualciti; si cova

(*Il gelsomino notturno*)

cioè due novenari di 2ª 5ª 8ª, il primo dei quali è sdrucciolo, ma come tale perfettissimo (l'ultima sillaba non si conta, a norma della metrica italiana). Ciononostante il poeta introduce **episinalefe**, facendo iniziare il verso seguente con vocale («peta*li*⌒| ⌒*u*n») non dunque per ragioni metriche, ma per ragioni sottilmente ritmiche: infatti, considerando i versi separati, il ritmo sarebbe:

⌣ / ⌣ ⌣ / ⌣ ⌣ / ⌣ ⌣
⌣ / ⌣ ⌣ / ⌣ ⌣ / ⌣

dove il ritmo dattilico è interrotto esattamente a metà della serie; con l'**e**, invece, si ottiene una cascata di dattili che inonda senza soluzioni i due versi:

⌣ / ⌣ ⌣ / ⌣ ⌣ / ⌣ ⌣ / ⌣ ⌣ / ⌣ ⌣ / ⌣

ciò che Pascoli precisamente voleva. Si potrebbe chiamare la prima **episinalefe** metrica e la seconda **episinalefe** ritmica. Pascoli impreziosisce ulteriormente la figura con → rima ipermetra.

epitafio

(gr. *epitáphios* 'elogio funebre'). Discorso in onore dei morti. Tipico della civiltà della *pólis* greca, dove un oratore s'incaricava di celebrare l'eroe caduto per la difesa della patria; cfr. l'orazione di Pericle per gli Ateniesi morti in guerra in Tucidide. Vicino alla lamentazione funebre di cui un primo esempio per la morte di Ettore nell'*Iliade*. In Roma gli corrisponde la *laudatio funebris*, che rinvia, invece, all'onore della *gens* ed è quindi pronunciata, di solito, da un parente. I versi per lo piú esametri come quelli di Virgilio che canta Marcello in *Eneide*. Nella poesia moderna l'**epitafio** è una breve composizione che funge da iscrizione sepolcrale. Boccaccio racconta che dopo la morte di Dante vi fu una gara spontanea tra molti versificatori per scrivere un

epitafio per il suo sepolcro. Il piú noto è l'**epitafio** di Giovanni del Virgilio, in settenari disposti in distici che inizia «Theologus Dantes, nullius dogmatis expers». Oppure si tratta di un vero e proprio discorso elogiativo funebre come le *Oraisons funébres* di J.-B. Bossuet in onore dei personaggi della famiglia di Luigi XIV. Come epitafi scritti sulla lapide della propria tomba dal medesimo morto sono concepite le poesie della *Spoon River Anthology* dell'americano E. L. Masters che allude all'*Antologia Palatina* (raccolta di testi dal IV secolo all'età bizantina), la quale a sua volta raccoglieva brevi poesie funerarie. Gusto per l'**epitafio** dimostra il tardo Ottocento italiano. Cosí, ad esempio, Vittoria Aganoor Pompilj, *Pei funerali di Alinda Brunamonti*, in quartine di ottonari abba:

Vedi? è il trionfo. I sonori
Inni odi tu? Pel sepolto
Tuo corpo stanco hanno colto
Tutte le rose e gli allori.

epitalamio

(gr. *epithalámios* 'canto nuziale', tenuto presso il *thálamos* 'letto nuziale'). È un canto per le nozze di qualche personaggio eseguito da un coro la sera o il giorno dopo lo sposalizio; mentre l'*imeneo* s'intonava durante il rito. Saffo portò ai gradi alti della letteratura ciò che in origine, popolarmente, era esclamazione e lode, ritornello e semplice augurio. L'idillio 18 di Teocrito per le nozze di Menelao e Elena è l'unico **epitalamio** greco che possiamo leggere per intero. I latini accolsero la tradizione greca e la svilupparono con Catullo, Ovidio e Seneca nella *Medea*. In Italia scrissero componimenti nuziali Tasso e Marino rifacendosi a Claudiano e Ausonio piú che a Catullo; poi Frugoni e Fantoni. Le innumerevoli tirate in versi dell'Arcadia in occasione di nozze (insieme con monacazioni e funerali) son tratte a fresca e gioiosa ammonizione dal Parini nell'ode *Le nozze* in strofe di canzonetta raggruppate a due a due, di quattro ottonari ciascuna abbc addc con c tronco:

È pur dolce in su i begli anni
De la calda età novella
Lo sposar vaga donzella
Che d'amor già ne ferí.

In quel giorno i primi affanni
Ci ritornano al pensiere:
E maggior nasce il piacere
Da la pena che fuggí.

Per Pascoli e il suo *Gelsomino notturno*, **epitalamio** *sui generis*, → disseminazione fonica.

epitrito → piede

epodo

(gr. *epoidós* 'canto aggiunto'). Come verso indica una misura breve che chiude un periodo metrico piú ampio. Come strofa, per estensione, una composizione di verso lungo seguito da verso breve, come gli *Epodi* di Orazio, distici formati da un → trimetro e un → dimetro, giambici e acatalettici entrambi (→ giambo; catalessi):

⏓ –́ ⏑ –́ , ⏓ –́ ⏑ –́ , ⏓ –́ ⏑ ⌒
⏓ –́ ⏑ – , ⏓ –́ ⏑ ⌒ .

Esempio:

neq(ue) éxcitatur clássico milés truci
neq(ue) hórret iratúm mare,
forúmque vitat ét superbá civium
potentíorium límina

(*Epodi*).

Come strofa, ancora, con **epodo** si allude all'ultima parte delle tre parti della formazione pindarica (le prime due → strofe; antistrofe), e alle sue traduzioni italiane («volta, rivolta e stanza» secondo il Minturno; «ballata, controballata e stanza» secondo l'Alamanni). Canzone o ode pindarica è istituto cinque-secentesco che volge in strofe italia-

ne, anche tipograficamente e visivamente scandite in tripartizione, la voga dell'imitazione di quei greci (Pindaro) che, in vero, presentavano soluzioni di continuità ben piú sfumate e percettibili solo all'orecchio. Nel Cinquecento il medesimo L. Alamanni (che chiamò le proprie odi pindariche «inni») e altri impostarono uno schema di strofe di endecasillabi e settenari uguale all'antistrofe abCabCcdddDfF (struttura evidentemente ancora di → canzone petrarchesca, riformalizzabile in abC : ab; c [chiave] dddDfF) e epodo ghIghIikllkmM (*idem*). Il solito Chiabrera rinnovò drasticamente contraendo e liberando, per esempio: strofe e antistrofe $Ab^7CCb^7Ad^7EEd^7$ (si noti che manca, tra l'altro, la chiave), epodo $a^7b^7a^7Bc^5c^5DD$ (dunque: undici, sette e pure cinque sillabe), in *Al Principe Carlo Duca di Ghisa. Per la presa della Roccella*, nelle *Canzoni eroiche* (cosí chiamò le sue 'pindariche'). Altre volte con strofe e antistrofe di otto versi e tripartizione meramente contenutistica, preludio ancor piú chiaro alla canzonetta (→ anacreontica/-o). L'imitazione piú diretta, invece, del sistema giambico (detto epodico) di Orazio giunge dall'asse bronzeo Fantoni-Carducci con quartine di due endecasillabi e due settenari (ma anche viceversa) ora piani ora sdruccioli. Barbara la soluzione di *Ruit hora* ($S^{11}S^7S^{11}S^7$ dove S = sdrucciolo, niente rime, otto strofe; → metrica barbara):

O desïata verde solitudine
lungi al rumor de gli uomini!
qui due con noi divini amici vengono,
vino ed amore, o Lidia

ancor piú italicamente $A^{11}b^7A^{11}b^7$ con rime alternate piane (ben nove dei *Giambi ed Epodi*):

Torpido fra la nebbia ed increscioso
esce su Roma il giorno:
fiochi i suon de la vita, un pauroso
silenzio è d'ogn'intorno

(*Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti*).

Si veda anche Pascoli, per esempio *Il croco* (dai *Canti di Castelvecchio*):

Ma messo ad un riso a^6

di luce e di cielo,	b^6
per subito inganno	c^6
ritorna il tuo stelo	b^6
colà donde l'hanno	c^6
diviso:	a^3
tu pallido e fiso	a^6
nel raggio che accora,	d^6
nel raggio che piace,	e^6
dimentichi ch'ora	d^6
sei esule, lacero,	e^6
ucciso:	a^3
tu apri il tuo cuore,	f^6
ch'è chiuso, che duole,	g^6
ch'è rotto, che muore,	f^6
nel sole!	g^3

in cui la rima G delle due parti (qui si è citata la seconda) è fissa (-*ole*).

esametro

(gr. *hexámetron* '[verso] di sei misure'). Il piú antico verso greco a noi noto, poi passato ai latini. Nella sua piú tipica disposizione (quella dattilica; → dattilo) lo incarnano per l'eternità i poemi omerici (epici) e i poemi esiodei (didascalici). Introdotto poi da Ennio (*Annales*) diviene il verso dell'epica latina e di altri non minori generi. Schema: –́ ⏔ , –́ ⏔ , –́ ⏔ , –́ ⏔ , –́ ⏑ ⏑ , –́ 𝄐 . Esempio:

–́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ ⏑ , –́ – , –́ – , –́ ⏑ ⏑ , –́ –

Árma virúmque canó, Troieáe qui prímus ab óris

(*Eneide*).

In quanto verso dattilico gli *elementa longa* (–) possono essere realizzati solo da sillaba lunga. Dattilo puro in quinta sede; ma quando, eccezionalmente, vi sta uno spondeo l'**esametro** per celebrare l'evento si chiama 'spondaico' (→ spondeo). La → cesura è pentemimera o semiquinaria, cade cioè dopo il 'quinto mezzo piede', o meno frequentemente eftemimera o semisettenaria, cade cioè dopo il 'settimo mezzo piede', o, raramente, altrove. Il primo mem-

bro sino alla cesura dicesi *hemíepes*, *maschile* (–́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ ⏑ , –́) o *femminile* (–́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑) (→ emistichio).
È un verso importante anche per la letteratura latina di mezzo, che vi introduce la → rimalmezzo: l'**esametro** leonino, diffusissimo nel medioevo, fa rimare i due emistichi:

In terra s*ummus* — rex est hoc tempore N*ummus*

(*Carmina Burana*).

Per le letterature romanze, soprattutto quella italiana che vanta il piú rilevante sforzo d'imitazione neoclassica, l'**esametro** costituí il piú allettante ma il piú difficile, forse, dei modelli (proprio per l'elasticità del numero sillabico), la piú alta sfida. Tentarono, come soluzione massimamente fedele (in teoria), basandosi su una prosodia rigidamente quantitativa del toscano, L. Dati nella *Scena dell'Amicizia* («I' son Mercurio di tutto l'olimpico regno») e l'Alberti (→ metrica barbara):

Dite, o mortali, che sí fulgente corona
ponesti in mezzo, che pur mirando volete?

(L. B. Alberti, *De Amicitia*).

Si accontentarono, poi, come soluzione molto compromissoria e concretamente infedele, dell'endecasillabo sdrucciolo o piano o sciolto, molti in età classica tra cui Trissino pratico e teorico (→ endecasillabo; sciolto, verso); cercando cosí d'ottenere la botte piena (l'endecasillabo, verso eletto e «tragico», per Dante) e la moglie ubriaca (una qualche rispondenza o precisamente «rappresentazione», come affermava il Varchi, dell'**esametro**). La rottura del sistema delle forme metriche era implicita. Il piú grande innovatore, Chiabrera, rinunciò e passò la mano a Carducci che partí da zero e propose un aggiogamento di due versi italiani già noti, preferibilmente nella combinazione di base, settenario + novenario dattilico (→ novenario):

Tra le battaglie, Omero, nel carme tuo sempre sonanti
la calda ora mi vinse: chinommisi il capo tra 'l sonno
in riva di Scamandro, ma il cor mi fuggí su 'l Tirreno

(*Sogno d'estate*)

ma anche in somma di misure limitrofe: quinario, senario sdrucciolo o, piú frequentemente, ottonario + novenario; quinario o senario + decasillabo; ottonario + settenario e anche l'inverso (secondo, pure, suggerimenti di sperimentazioni tedesche). Realizzò, dunque: cesura, numero variabile di sillabe, libertà di ritmo, eccetto il finale dalla quintultima in poi con ritmo ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑, nel secondo emistichio (→ adonio). Con ben maggior rigore rispetto all'«orecchiatura» carducciana [Contini G., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970] realizza l'**esametro** G. Pascoli che, filologia e poesia neoclassica tedesca alla mano, scandisce secondo quantità, in traduzione per esempio:

L'uomo, o Musa, mi dí, molt'agile il quale per molto
corse, da ch'ebbe la sacra città distrutta di Troia

come già aveva fatto, isolato, Campanella coi suoi distici elegiaci [Elwert W. T., *Italienische Metrik*, Max Hueber Verlag, München 1968 (trad. it. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973)]:

Musa latina è forza che prendi la barbara lingua:
quando eri tu donna, il mondo beò la tua.
Volgesi l'universo: ogni ente ha certa vicenda,
libero e soggetto ond'ogni paese fue

(*Al senno latino*).

Le combinazioni pascoliane di novenario di 2ª 5ª 8ª con metri affini (novenari d'altri accenti o decasillabi di 3ª 6ª 9ª ritmicamente equivalenti) rifanno su due linee l'**e** barbaro; basta porre in → anacrusi la prima delle due sillabe in tesi (→ arsi/tesi) [Pazzaglia M., *Manuale di metrica italiana*, Sansoni, Firenze 1990]:

Ho nel cuore la mesta parola
d'un bimbo ch'all'uscio mi viene

(*Fanciullo mendico*).

L'**esametro** dannunziano è fatto di senario + novenario (o viceversa) e, comunque, con rilievo dei gruppi ternari e senari, per accentuazione della fluttuazione ritmica e depressione della funzione bipartitiva della → cesura:

Oh fresca surgente dal grembo divino de l'acque
(*Canto del sole*).

Per l'esametro 'personale' di Thovez (doppio ottonario), → metrica barbara.

esasillabo → alessandrino

eterometrico → isometrico/eterometrico

eufonia/cacofonia

(gr. *eû* 'bene', *kakós* 'cattivo' + *-phonía*, < *phoné* 'voce', dunque 'buona voce', 'buon suono' VS 'cattiva voce', 'cattivo suono'). Si potrebbe asserire in generale e in via semplificatoria che la poesia è la ricerca, attraverso vari accorgimenti tra cui principalmente quelli metrici, della 'buona voce' del 'bel dire' regolato in forme acusticamente gradevoli e memorabili e socialmente riconoscibili per l'orecchio e la mente della comunità. Ma certo le cose sono piú complesse. Intanto perché non esiste un'accezione unica e universale, anche all'interno di una medesima cultura, del 'buono' e del 'cattivo' per l'orecchio, una volta per tutte. Ogni epoca, ogni area, ogni gruppo possiede la sua competenza culturale della 'buona voce' poetica, anche se la tradizione e la conoscenza mutua delle tradizioni possono far intendere e apprezzare forme foniche molto distanti nel tempo e nello spazio. Anzi, spesso ciò che viene offerto, avvertito inizialmente come cacofonico, costituisce uno shock in parte o in tutto programmato dall'artista e poi via via assimilato dal pubblico e piú o meno rapidamente accettato e valutato positivamente, dunque come eufonico. Certe ricorrenze foniche distese per tutto il verso da Pascoli (→ allitterazione; riduzione vocalica), per esempio:

Quanto scampanellare
tremulo di cicale!
stridule pel filare

moveva il maestrale
le foglie accartocciate

costituirono per i contemporanei uno scandalo prima di tutto nei confronti dell'orecchio; cosí come uno scandalo per essi fu il ritmo, la successione degli accenti, il non uso e poi l'uso baciato della rima, su parole e senso popolareschi, di una pseudoalcaica come:

Al suo passare le scarabattole
fremono e i bricchi lustranti squillano
e la grave padella
col buon paiòl favella

con tutte quelle sdrucciole nelle prime due sedi, fuori e contro una tradizione dantesco-petrarchesca che esiliava tronche e sdrucciole in punta di verso. Ben presto tali esperimenti (non privi di antecedenti, certo, ma molto esposti), inizialmente ascrivibili alla **cacofonia**, s'integrarono nell'esperienza dei rilettori (**cacofonia** e **eufonia** si saggiano sempre a un'effettiva rilettura protratta) e dei successivi poeti, fino a mutare segno. Parimenti le rime e le allitterazioni di un Saba:

Ho attraversato tutta la città.
Poi ho salita un'erta,
popolosa in principio, in là deserta

(*Trieste*)

troppo ripetute, troppo facili, troppo bambinesche, e insieme troppo imparentate con un dettato prosastico per un pubblico, diciamo, carducciano, a un gusto piú evoluto e magari allenato da piú o meno contemporanee prove crepuscolari, oltre che – si capisce – dalla lettura dell'infanzia come età psicanaliticamente decisiva, sono state ripensate e risentite come eufonicamente 'buone' e persino preziose, di fine sentire, perfettamente 'adulte' e aristocratiche.
Per la vicenda del novenario ostico all'orecchio di Dante e poi per secoli ostracizzato come troppo monotonamente ritmico e popolareggiante (troppo poco «alto» e «tragico») e infine riesumato e rivitalizzato in altra chiave da Pascoli → novenario. Dalla somma degli esempi novecenteschi sale piú evidente la coscienza poetica del secolo, disponibile

piú di ogni altra, a definire l'endecasillabo non localmente come bella parola dalla rotonda forma sonora precisamente collocata, ma nella serie sintagmatica dei versi come ripetizione di determinati suoni, ricorrenza ecolalica, somma di sottili artifici sonori, anche e spesso aspri e astrusi, di cui quasi in ogni punto la poesia è intessuta. Per cui il complesso degli elementi eufonici (→ allitterazione; assillabazione; accento; rima; ritmo) non costituiscono un impianto esterno e ornamentale, al limite accessorio, che funge da 'accompagnamento' del significato e del senso, ma la struttura della comunicazione poetica medesima in quanto accompagna, sposta e muta la struttura di ogni elemento del linguaggio (s'intenda, soprattutto, nei confronti della prosa).

F

ferecrateo

Versetto eolico (da Ferecrate, comico nel V secolo), forma catalettica (→ catalessi/acatalessi) del → gliconeo. Nella metrica sia greca che latina ha schema x x , – ⏑ ⏑ , – ⏓ (le prime due sedi sono libere, saturate da sillaba breve o da lunga o da due brevi). Esempio:

> ⏑ – , –́ ⏑ ⏑ , –́ –
>
> puellaéque canámus
>
> (Catullo).

Rientra in vari sistemi strofici, seguendo in clausola una serie di gliconei o misto ad altri versi. La piú importante formazione strofica col **ferecrateo** resta l'→ asclepiadea III (due asclepiadei minori, piú **ferecrateo** piú gliconeo). Unanimemente Chiabrera, Fantoni e Carducci imitarono con un settenario piano (→ metrica barbara):

Le mura dirute di Lodi fuggono	
arrampicandosi nere al declivio	
verde e al docile colle.	**ferecrateo**
Addio, storia de gli uomini	gliconeo

(Carducci, *Su l'Adda*).

fiore → stornello

fronte → canzone; sonetto

frottola

Prima *frotta*, poi *frottola* (a. fr. *frotte* ‘gruppo numeroso’; ma piú probabilmente direttamente dal lat. *frocta* ‘congerie disordinata’), dagli inizi del Trecento italiano è un componimento astrofico (→ tradizione astrofica) di una certa lunghezza, con riferimento al susseguirsi scoordinato e segmentato di pensieri, proverbi, sentenze e frasi (apparentemente) senza senso. Non è metro preciso, ma volubile come il contenuto. Per lo piú son versi brevi a rime baciate (a coppie, a terne o anche in agglomerati piú lunghi) o endecasillabi con → rimalmezzo; non distante dalla → caccia. Nella teoria antica, ad esempio Antonio da Tempo (→ metricologia), la **frottola** sembra assumere come uniche regole il divieto di → rime irrelate e la sovrapposizione tra sistema delle rime e sequenza sintattica (il cambio di rima deve avvenire all’interno di un periodo, mai alla fine). Esempio:

O mondo	a^3
immondo	a^3
e di ben mondo,	a^5
che già fosti giocondo	a^7
ed ora al f*ondo*	a^5
vai di male in p*eggio*!	b^6
S’io dico vero, io cheggio	b^7
ciascun che miri il s*eggio*	b^7
di san P*etro*	c^4
ecc.	

(F. Sacchetti).

Ormai acquisito che la cosiddetta **frottola** *giullaresca* è una forma di → serventese (schemi: aaaab bbbbc ccccd, ecc., tutti settenari o ottonari, ovvero $a^7a^7a^7b^5$ $b^7b^7b^7c^5$ $c^7c^7c^7d^5$, ecc.). Altrettanto illusoria (dal punto di vista di un’autonomia del genere metrico, ben s’intende) la cosiddetta **frottola** *letteraria* o *d’arte* con schema metrico costante: aaax bbbx cccx, ecc., ovvero ab bc cd, ecc. Anche qui il modello di fondo è quello del sirventese, e la denominazione **frottola** è estensiva (indica la congerie dei materiali, non la forma metrica, regolarissima).

Due esempi, del Tre e Quattrocento:

Del mondo ho cercato,
per lungo e per lato,
con caro mercato,
per terra e per mare.
Vedut' ho Soria
in fin Erminia
e di Romania
gran parte mi pare

(Immanuel Romano)

Le galee per Quaracchi
dieron le vele al vento,
giunsono a salvamento
che n'era capitano
non so chi da Spacciano
e due padron' con ello
da Pinti e di Mugello.

(L. Pulci).

Nel primo caso quartine di senari (aaax bbbx, ecc.), nel secondo sequenza di settenari (ab bc cd, ecc.). Anche se Petrarca compose una *canzone frottolata* (la CV del *Canzoniere*) di sei stanze, quindici versi ciascuna con due piedi (x)A(a)B(b)C e sirma (c)D(d)E(e^5)DdE(e^5)FGgF, tutta intessuta di sentenze (*Mai non vo' piú cantar*), imitata da Bembo e altri per omaggio al maestro, il petrarchismo respinse, con tutta la poesia e i metri popolareggianti, anche la **frottola**, ch'è tipicamente antiregolare, antiufficiale, satirica anche nei confronti della tradizione formale dominante (e anche il → gliommero); e il componimento nella lirica illustre decadde (gli ultimi esempi sono quattrocenteschi, L. B. Alberti e il milanese B. Sachella [cfr. Verhulst S., *La frottola (XIV-XV secolo): aspetti della codificazione e proposte esegetiche*, Rijksuniversiteit Gent, Gent 1990; Pancheri A., *«Col suon chioccio». Per una frottola 'dispersa' attribuibile a Francesco Petrarca*, Antenore, Padova 1993]). La **frottola** *musicale* (ch'è altra cosa) derivò nel Cinquecento dalla → villotta e ne costituí la variante letteraria giocata in forma di ballata o canzonetta popolare musicata.

G

giambelego → archilochea/-o

giambo

Nella metrica greca e latina, → piede formato da una breve e una lunga: ⏑ – (piede giambico puro), perciò di tre tempi brevi, con ritmo ascendente. A volte i versi giambici sono organizzati per piedi; altre per *metra*. Per *metrum* s'intende una coppia di piedi giambici, ovvero una *dipodia* o *digiambo* (⏓ – ⏑ –́). Due dipodie costituiscono il → dimetro giambico, tre il → trimetro giambico (anche → senario). Nella metrica italiana e moderna (→ accentuativa/quantitativa, metrica) si impiega per indicare un ritmo costituito da successioni di sillabe atone (–) e toniche (+): – + – + – + , ecc. Si parla allora di → settenario giambico, → novenario giambico, → endecasillabo giambico. Esempio: «di qua, di là, di giú, di sú li mena» (*Inferno*, V, 43).

gliconeo

Versetto eolico (da Glicone, poeta alessandrino). Nella metrica greca e latina ha schema: x x , – ⏑ ⏑ , – x 𝄐 (con x = *elementum anceps*, → ferecrateo [cfr. Boldrini S., *La prosodia e la metrica dei Romani*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1992]). Usato da Alcmane, Saffo poi a Roma da Ca-

tullo, Orazio, Seneca; metricologicamente molto discussa la radice ritmica. Esempio in:

⏑ – , – ⏑ ⏑ , – ⏑ –
puellae et pueri integri

Catullo usa strofe di tre gliconei e un ferecrateo, altrove quattro gliconei e un ferecrateo. Orazio lo inserisce come quarto verso (corto, di clausola) nella strofe → asclepiadea seconda (tre asclepiadei minori + **gliconeo**) e nella strofe → asclepiadea terza (due asclepiadei minori + ferecrateo + **gliconeo**). Chiabrera, Fantoni, Carducci li restituiscono, in → metrica barbara, con un settenario sdrucciolo dentro i sistemi asclepiadei secondo e terzo. Sistema II:

L'erbe tutte per te liete verdeggiano,
piange il bel rosignolo; eco rispondegli:
pensa omai che l'età rapida volasi;
Clori, vientene,vientene **gliconeo**

(Chiabrera, *Sollazzi in metro classico*)

Erra lungi l'odor su le salse aure
e si mesce al cantar lento de' nauti,
mentre una nave in vista al porto ammàina
le rosse vele placida **gliconeo**

(Carducci, *Fantasia*).

Sistema III:

Omai per aria corrono turbini
e nubi gravide versano grandini,
né sostengono i campi
ormai l'orribil impeto **gliconeo**

(Chiabrera, *Sollazzi in metro classico*)

Corri, tra' rosei fuochi del vespero,
corri, Addua cerulo: Lidia su 'l placido
fiume, e il tenero amore,
al sole occiduo naviga **gliconeo**

(Carducci, *Su l'Adda*).

gli(u)ommero

(napoletano ‘gomitolo’). Forma in voga a Napoli nel Quattrocento. Dapprima genere individuato su base tematica (costituito da un insieme di frasi, pensieri, motti e proverbi offerti alla rinfusa: dunque **gli(u)ommero** come equivalente meridionale di → frottola), poi sinonimo di endecasillabo *a maiore* con → rimalmezzo (da qui la didascalia «Frotola in **gli(u)ommero**» per un componimento del Galeota) e, per estensione, di componimenti di carattere in prevalenza morale che utilizzino esclusivamente quella misura. Schema: $(a^7)A(a^7)B(b^7)C(c^7)D\ldots$, ecc. con chiusura $\ldots(x^7)Y(y^7)ZZ$. Affidato pure alla recitazione in forma di monologo e adottato da J. Sannazaro e P. J. De Jennaro [cfr. Parenti 1978].

gobula → cobbola

H

haiku

(pl. *haikai*). Voce giapponese giunta attraverso l'inglese. È un componimento breve composto di diciassette sillabe divise in tre gruppi di 5, 7, 5. Anche il tema è rigorosamente ridotto, giusta una civiltà che ha inventato il bonsai: quasi esclusivamente la contemplazione della natura da parte di un soggetto individuale.
Per le origini si risale al *renga* o poesia a catena, specie di concorso poetico in cui si dava un primo verso come tema (detto *hokku*, poi **haiku**) cui i partecipanti dovevano aggiungere versi di quattordici sillabe. In epoca moderna i cultori maggiori furono Shiki Masaoka e Kyoshi Takahama. Per imitazione, sfida e gusto per i temi 'naturali' ne compongono anche poeti occidentali e italiani (per esempio, D'Annunzio e da ultimo Sanguineti).

hammer rhyme

(ingl. 'rima martellante'). Due o piú parole che si susseguono direttamente rimando tra loro (→ rima). Non è propriamente istituto della metrica italiana, ma può occorrere: «sarebbe il tuo furOR dolOR compito» (Dante, *Inferno*, XIV, 66). Cosí nella letteratura inglese: «his great bright eye most silently» (Coleridge), dove la rima martellante è «bright eye» [brait ai] [cfr. Valesio P., *Strutture dell'allitterazione. Grammatica, retorica e folklore verbale*, Zanichelli, Bologna 1967]. → allitterazione; riduzione vocalica.

hemíepes → **emistichio; esametro**

heptasyllabe → **ottonario**

I

ictus

(lat. *ictus*, < *icere* 'colpire', 'percuotere'). In metrica classica, l'atto meccanico del battere del piede, della mano, della bacchetta nella scansione del ritmo poetico, per avviarlo. Restano testimonianze dirette: «Lesbium servate pedem meique | pollicis ictum» (Orazio, *Carmina*: «rispettate questo ritmo di Lesbo al battito della mia mano»). L'**ictus** o 'colpo' corrispondeva, dunque, non all'insistere della voce ma alla battuta della bacchetta o suo surrogato somatico. Solo in seguito in area latina e in epoca postclassica (dal II secolo d. C. in qua) l'**ictus** venne associato – nella competenza linguistica e nella terminologia – alla voce, e venne, dunque, a designare l'→ arsi, ovvero il tempo forte, accentato metricamente, tonico insomma. In tale accezione lo si usa ancor oggi in metricologia romanza e moderna: come sinonimo di accento metrico (→ accentuativa/quantitativa, metrica; emistichio; piede; saffica), spesso per distinguerlo con maggior evidenza e inequivocabilità dall'accento grammaticale. Non è detto, infatti, che accento metrico (= **ictus**) e accento grammaticale coincidano. Esempio: in «Quant'è bélla giovinézza», l'**ictus** è, conforme alla sequenza («del domán non v'è cértezza»), di 3ª e l'accento grammaticale di *Quant'è* nella scansione è debolissimo (recitare: *quantebél-*). Viceversa può darsi che l'accento grammaticale modifichi gli **ictus** come si dànno nella normale successione. Esempio: «come fa donna che in parturír sía» (Dante, *Purgatorio*, XX, 21), con accenti di 4ª, 9ª e 10ª. L'**ictus** di 9ª, appunto, di solito è evitato da Dante, non è normale, dal momento che la posizio-

ne precedente la 10ª è (regolarmente) occupata da una breve. Dunque l'**ictus** può prevalere sull'accento e sovvertire «le gerarchie prosodiche dominanti della lingua standard» come da primo esempio, oppure può succedere il contrario, come da secondo [Di Girolamo C., *Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna 1976; ma cfr. anche Bertinetto P. M., *Strutture soprasegmentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, in «Metrica», I, 1978, pp. 1-54].

idillio

(gr. *eidyllion*, diminutivo di *eîdos* 'forma'). Nome generico di un componimento lirico ampiamente sviluppato, d'ambientazione bucolica, pastorale. I primi idilli pastorali sono antichissimi, presenti già per tracce nei poemi omerici. Erano accompagnati dal flauto. Le prime poesie pastorali compiute pervenuteci sono gli *Idilli* di Teocrito (inizi del III secolo a. C.) prevalentemente in → esametri e di argomento erotico, mitologico, letterario, inclusa la contrapposizione, tipica dell'**idillio**, tra pace dei campi e della natura e irrequietezza e disagi della vita cittadina. Imitarono i Greci i Latini, sopra tutti Virgilio con le sue *Egloghe*, in cui si usano allegorie del mondo arcadico greco per rappresentare la realtà contemporanea. La poesia idillica non mancò neppure in era mediolatina e poi in quella moderna a cominciare dalle *Egloghe* attribuite a Dante fino all'*Arcadia* del Sannazaro. Una forma di **idillio** è il dramma pastorale in voga tra Cinque e Seicento (*Aminta* di T. Tasso, *Pastor fido* di G. B. Guarini). Idilliaca molta poesia 'arcadica' del primo Settecento. Innalza l'**idillio** a sublime poesia in ultimo reattiva, polemica e tragica (ossia antidillica) G. Leopardi, che chiamò *Idilli* poesie come *L'infinito*, *Alla luna*, ecc.

imeneo → epitalamio

inno

Fin dall'antichità, un componimento di stampo religioso dedicato alla divinità e alla sua glorificazione. Sviluppato nella civiltà greca piú che in quella latina; di solito in → esametri. Gli *Inni omerici* (fra l'VIII e il VI secolo a. C.) lo innalzarono a dignità letteraria. Altri poeti (Pindaro, Bacchilide, Alceo, ecc.) lo svilupparono e variarono anche metricamente. Dopo la conclusione del mondo romano (si veda almeno il *Carmen saeculare* di Orazio, **inno** ufficiale scritto su commissione di Augusto per la celebrazione dei *Ludi saeculares*), di grande momento fu l'innografia cristiana, su strofe metriche e ritmiche, cantate con e senza accompagnamento musicale (→ metrica; metro; ritmo). Nell'era moderna designa un componimento di tema sacro o anche politico nel momento in cui anche quella politica è una fede e sacre sono la patria e la sua libertà: Foscolo, Monti, Leopardi, Manzoni (*Inni sacri*), Carducci (→ brindisi). Il metro deriva dalla → canzonetta, strofe brevi di versi brevi con un ultimo verso tronco, che diedero origine all'→ ode soprattutto per mano del Parini; le loro odi i romantici chiamarono, appunto, inni. → epodo.

ionico → piede

ipermetria/ipometria

Nella metrica greca e latina si chiama ipermetro un organismo metrico che eccede (gr. *hypérmetros* 'sopra la misura'; l'ipometro sarà 'sotto la misura') la misura dei trenta tempi primi (*morae*) definiti regolari dai grammatici. Nella metrica moderna e specificatamente in quella italiana, dicesi ipermetro un verso approssimato per eccesso, rispetto al metro dato, di una o piú sillabe, ipometro il verso approssimato per difetto, sempre rispetto al metro dato, di una o piú sillabe. Ipermetria e ipometria si dànno in ogni epoca e sede (spesso anche come patologia, come errore di trasmissione)

ma con diversi statuti e convenzioni, in dipendenza dalla competenza metrica di autori e lettori. Un fenomeno della poesia italiana delle origini per cui (per varie ragioni principalmente ritmico-musicali) si verificano ipermetria e ipometria (dunque non da correggere), meglio si definisce e spiega con l'→ anisosillabismo. A volte un verso ipermetro (crescente di una sillaba) può essere ricondotto alla ragione della misura prevalente grazie a → sinalefe con la vocale iniziale del verso seguente o finale del verso precedente. L'espediente era già noto nel Duecento (Jacopone da Todi) e fu ripreso dal Pascoli (→ episinalefe; sinafia) che combinò ipermetri e ipometri sempre compensabili fra di loro. Nella metrica novecentesca caratterizzata da varie forme di liberazione metrica (→ libero, verso; metrica libera) è frequentissimo imbattersi, per esempio, in endecasillabi crescenti o calanti, ovvero, dentro una sequenza dove prevalgono gli endecasillabi, in versi che eccedono o mancano di una o piú sillabe. In poeti come Montale Gozzano Pasolini l'ipermetria o l'ipometria non è compensata né compensabile, ma reale, perché non c'è nessuna astuzia tecnica che recuperi le sillabe soprannumerarie o reintegri quelle mancanti. Per la rima ipermetra → rima.

isocolia → *colon*

isometrico/eterometrico

Si dice **isometrico** (anche *omometrico*) un componimento o strofa, in cui compaiono versi della medesima misura; il contrario è detto **eterometrico**. Per esempio una canzone come *Donne ch'avete intellecto d'amore* di Dante di stanze di soli endecasillabi, è una canzone isometrica. Quando il componimento non solo è composto di versi di varie misure ma non ha struttura regolare, si dice → polimetro.

isosillabismo/anisosillabismo

Isosillabismo significa, letteralmente, con ugual numero di sillabe; **anisosillabismo** sarà il contrario. Nella metrica greca e latina sono isosillabici quei versi (soprattutto gli eolici quasi senza eccezioni) in cui non è concessa la sostituzione di una lunga con due brevi, e che perciò constano di un numero fisso di sillabe. L'ugual numero di sillabe diventa addirittura fondamentale nelle metriche, come quella italiana, di cui una componente essenziale è quella detta appunto – per definizione generale – *isosillabica* (→ metrica; accentuativa/quantitativa, metrica). Ma bisogna distinguere diacronicamente. Nella letteratura italiana delle origini (anche per la spagnola e la francese varranno notizie non dissimili) si ha irregolarità nella misura dei versi, ovvero oscillazioni in genere di una, meno frequentemente di due sillabe, in piú o in meno rispetto alla misura di base. Per quanto riguarda l'Italia le oscillazioni si documentano soprattutto nella poesia giullaresca (a cominciare dai Ritmi, → ritmo) e nelle laudi: tali scarti non vengono ritenuti alterazioni della forma metrica del testo. Già un esempio nella piú antica – forse – poesia italiana:

Salva lo vescovo senato,	*novenario*
lo mellior c'umque sia nato	*ottonario*

(*Ritmo laurenziano*).

In Giacomino da Verona abbiamo alternanza di emistichio settenario e senario:

D'una cità santa — ki ne vol oldir,	6 + 6
com'el'è fata dentro, — un poco ge n'ò dir,	7 + 7
e ço ke ge'n dirò — se ben vol retenir,	7 + 7
gran pro ge farà — sença nesun mentir	6 + 7

(*De Ierusalem celesti*)

contemplando «due varietà aritmetiche (per approssimazione d'una sillaba sola) d'un medesimo tipo, coincidenti nell'andatura accentuativa generale, che è all'ingrosso giambica nella forma crescente e trocaica nella calante, e perciò divergente solo per l'assenza o la presenza d'un 'tempo vuoto' iniziale. Questo fatto s'inquadra, allora, nella figura di

anisosillabismo che è di gran lunga la piú diffusa nella letteratura delle nostre origini» [Contini G., *Esperienze d'un antologista del Duecento poetico italiano*, 1961, in Id., *Breviario di ecdotica*, Ricciardi, Milano-Napoli 1986, pp. 175-210]. Fitto l'**anisosillabismo** delle laudi, in ispecie jacoponiche. Mentre nel tipo giullaresco la base è novenaria con riduzione ottosillabica, nelle laudi umbre la base è ottonaria con escursione enneasillabica. Perciò: non un novenario con 'tempo vuoto' ma un ottonario con → anacrusi, con espansioni fino al decasillabo:

Or te guarda dal Nimico	*ottonario*
en Dio te seccan la radice	*nove sillabe*

(Jacopone).

L'**anisosillabismo** è fenomeno che si ritrova poi anche in Guittone d'Arezzo, la cui → ballata per san Domenico *Meraviglioso beato* (una lauda, si noti), con ripresa x(x)y e stanze a(a)b : a(a)b ; bc(c)y, ammette alternanza di novenari-ottonari che alla rima interna determinano senari-quinari (si citano, a dimostrazione delle escursioni possibili, la prima e la terza stanza):

Onor sé onor' acresce	8
a guisa de pesce — in gran mare,	(6) 9
e vizio s'asconde e perisce	9
e vertú notrisce — a ben fare,	(6) 9
sí come certo appare,	8
per te, Domenico santo,	8
unde aggio canto — in amore	(5) 8
[…]	
Agricola a nostro Signore	9
non terra ma cor' — coltando,	(5) 8
fede, speranz' e amore	8
con vivo valor — sementando:	(6) 9
oh quanti beni pugnando	8
fai di diserti giardini	8
con pomi di fin — savore!	(5) 8

Dante – anche sul piano tecnico, antiguittoniano di programma – fu rigorosamente isosillabico. Ma l'**anisosillabismo** delle origini (non violazione ma flessibilità metrica socialmente accettata, specie nella comunità recitante e can-

tante) non va misurato sul rigido **i** petrarchesco e petrarchistico dal Trecento in poi; né va confuso con la variazione sillabica della poesia moderna (→ metrica barbara; libero, verso), con, per esempio, componimenti come *L'amica di nonna Speranza* di Gozzano, che alterna nei versi doppi emistichi novenari con ottonari con ritmi distinti e propri:

il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti, 8 + 9
i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro 9 + 8

[cfr. Avalle D'A. S., *Alcune particolarità metriche e linguistiche della «Vita ritmica di San Zeno»*, in AA.VV., *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Mondadori, Milano, 1968, pp. 11-38; Di Girolamo C., *Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna 1976].

itifallico → archilochea/-o; trocheo

L

lassa

Nella metrica francese e specificatamente nell'epica e nella poesia agiografica, e poi nelle altre metriche, serie di versi di numero variabile (all'opposto la → strofa ha un numero fisso di versi). In quel tipo di **lassa** antonomastica vigeva l'→ assonanza (**lassa** *assonanzata*) o la → rima (**l** *rimata*). Cosí è composta la *Chanson de Roland* come pure il castigliano *Cantar de mio Cid*. Nella poesia italiana delle origini di lasse sono composti i Ritmi (→) come il *Ritmo Laurenziano* a base novenaria-ottonaria, e alcuni poemetti didascalici settentrionali (Uguccione da Lodi). La **lassa** verrà recuperata in tempi moderni per imitazione delle antiche: cosí la *Canzone dell'Olifante* (nelle *Canzoni di re Enzio*) di G. Pascoli che si rifece proprio alla *Chanson* piú famosa, riproducendo pure il → *décasyllabe* epico francese con un endecasillabo italiano anomalo «monotono come nelle lasse della *Chanson*, con la forte cesura dopo accento sulla 4ª, e versi che procedono a coppie [...] e ad uno ad uno» [Beccaria G. L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975]. Ritentò D'Annunzio con *La notte di Caprera* distesa in lasse di endecasillabi imitativi del verso epico d'oltralpe fortemente cesurati (quinario + settenario piano o tronco):

Donato il regno   al sopraggiunto re,
il Dittatore   silenziosamente
sul far dell'alba   con suoi pochi sen viene
alla marina dove   la nave attende.

lauda

Poesia di argomento religioso, morale ed ascetico, che nacque e si sviluppò nel secolo XIII, legata agli ambienti laici di confraternite religiose (la piú antica pare sia stata fondata a Siena nel 1267). I laudesi avevano come compito specifico il cantare le laude (questo nome deriva da *Laudes*, preghiera dell'alba nell'ufficiatura ecclesiastica). Accanto ai laudesi, di carattere essenzialmente mariano, vanno ricordati i disciplinati, che si richiamavano alle opere penitenziali e alla devozione della passione di Cristo; e, ancora con carattere mariano, i raccomandati di Maria. Le laude, la cui struttura metrica ricalca quella della → ballata (maggiore e minore; non mancano però schemi diversi, come il serventese, il sonetto, la sequenza), erano cantate nelle adunanze, nelle processioni, nei funerali; ispirata al tema della morte si ricorda la celeberrima *Quando t'allegri* di Jacopone da Todi, che, con Garzo e Guittone d'Arezzo, forma la triade piú importante di laudisti del Duecento; a Jacopone (o forse a Garzo) spetta il merito di avere applicato alla lauda il cosiddetto schema zagialesco (xx / aaax; → *zejel*), mentre Guittone adoperava quello della ballata; in questi schemi sono frequenti, stando alle attestazioni dei codici, l'anisosillabismo (→ isosillabismo/anisosillabismo) e le rime imperfette. Numerosissimi sono i laudari rimastici; fra questi va ricordato, perché di fine Due o del primo Trecento, il laudario conservato nel codice 91 di Cortona, ornato con la musica; e musicato e riccamente miniato è il B. R. 18 (metà del secolo XIV) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. La stagione della **lauda**, che parte dalla seconda metà del Duecento (un caso a sé ed isolato è, per la struttura ed il contenuto, il *Cantico di frate Sole* di Francesco d'Assisi), arriva sino alla fine del Quattrocento, quando si esplica all'interno della Sacra Rappresentazione, che della **lauda** è il naturale germoglio (si ricordi, come punto di riferimento, la iacoponica *Donna de Paradiso* e le laude drammatiche, dette anche *misteri*, con le quali si mettevano in scena pagine del Vangelo o delle vite dei santi). La **lauda**, la cui lingua è ricca di latinismi biblico-li-

turgici ma anche di vernacolarismi, fu uno strumento di cultura sacra (tenuta sotto controllo dalle autorità ecclesiastiche), specie se si pensa che le verità della fede, i dogmi, i testi apocrifi e le vite dei santi furono spesso l'argomento di fondo; e l'irradiazione dall'Italia centrale (Umbria e Toscana), soprattutto verso il Nord, serví anche come veicolo di lingua, pur con tutti gli adattamenti locali operati da cantori e copisti.

leonino → esametro

libero, verso

Quando non è usato per indicare, come un tempo, il verso → sciolto il termine è traduzione letterale del francese *vers libre*, cui qui si preferiscono i termini di 'metrica libera' e 'metrica liberata' (per le intere ragioni → metrica libera). **Verso libero** potrebbe ridursi – e di fatto è ridotto nella vulgata – a un mero fatto aritmetico-sillabico della linea versale, inducendo spesso l'idea di una liberazione assoluta dalla forma, puntualmente negata dai diretti interessati (Montale: «Non si dà poesia senza artifizio»; Eliot: «Nessun verso è libero per chi vuol fare un buon lavoro»); mentre metrica 'libera' e 'liberata' coinvolgono preliminarmente l'intero organismo poetico, anzi il fatto istituzionale in sé. Poiché è chiaro che, al di là dei termini prescelti, sotto la parola libertà o 'liberazione', stanno elementi che rinviano a una diversa concezione dell'oggetto-poesia e, in ultima analisi, a una diversa concezione letteraria ed estetica (fineotto-novecentesca). Infatti un Gustave Kahn, teorizzatore del **verso libero** francese (nella seconda metà degli anni Ottanta del secolo scorso), con non poche influenze sugli italiani, poneva tre condizioni: *a*) la lunghezza del verso e il suo ritmo dovevano essere dettati dall'idea poetica (sconsigliava perciò l'→ *enjambement*); *b*) la rima doveva poter essere surrogata dall'assonanza e soprattutto dall'→ allitterazione come nuova strutturazione armonica

del verso; *c*) anche la strofa come il verso doveva essere modellata liberamente secondo il movimento del pensiero [cfr. Deloffre F., *Le vers français*, Cdu Sedes, Paris 1969].
In Italia la liberazione fu piú tarda e graduale, ed ebbe vie sia squisitamente autoctone sia fortemente ipotecate dalle esperienze d'oltralpe (*Petits poèmes en prose* di Baudelaire), ma non solo dai Francesi, anche, per esempio, dall'americano W. Whitman (*Leaves of Grass*) che propose un originale 'verso lungo' (strutturato soprattutto su ripetizioni, cadenze, allitterazioni e iterazioni di calco biblico) plasmato ogni volta secondo un'interna energia vitale, ogni volta di misura nuovamente realizzata, un *free verse* insomma ch'era una sfida e un'emancipazione dalla tradizione (leggi anche: della letteratura americana nei confronti di quella inglese). Fanno parte della preistoria italiana del **verso libero** – ma si tratta di episodi in fondo slegati dai successivi fenomeni di fine secolo e poi novecenteschi – le traduzioni dei *Canti del popolo greco* e dei *Canti illirici* (1841) per mano di N. Tommaseo e i *Semiritmi* (1888) di L. Capuana.
La data del 1903 di solito avanzata per fissare la nascita del **verso libero** nel calendario italiano (Corazzini, *Tipografia abbandonata*; Govoni, *Armonia in grigio et in silentio*) dev'essere anticipata e reinterpretata: esperimenti 'liberisti' s'erano già affacciati negli anni Novanta con simbolisti quali Sormani, Quaglino, Sinadinò. Ma, sopra tutto, va considerato il lento e sfumato progresso – non privo di ritorni e compensi – verso la liberazione metrica, per esempio, di un Govoni, che s'incammina sui binari dei sonetti regolari di endecasillabi, ma già sfaldati, quest'ultimi, nella → prosodia (pullulano le dieresi di marca Liberty) e negli accenti (di 3ª e 7ª) per poi introdurre un verso lungo di tredici sillabe e approdare con gli *Aborti* (1907) a una liberazione metrica su piú piani (versale e anche strofico) [cfr. Beccaria G. L., *La somma atonale: Corrado Govoni*, 1983, in Id., *Le forme della lontananza*, Garzanti, Milano 1989, pp. 180-226; Mengaldo P. V., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987 e *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991]. Versi lunghi offrono pure, tra gli altri, G. P. Lucini (*Revolverate*, 1909),

E. Thovez, A. Palazzeschi, e poi R. Bacchelli e C. Pavese. Ma nelle misure dei primi due è possibile reperire la combinazione di due versi canonici. Tanto il teorizzatore del **verso libero** (Gian Pietro Lucini, *Ragion poetica e programma del Verso Libero*, 1908) quanto il Thovez nel *Poema dell'adolescenza* (1901) risentono direttamente dell'influsso della → metrica barbara. Ma il doppio ottonario con cesura fissa con cui Thovez mima l'esametro, risentirà pure dell'→ alessandrino francese. In effetti la metrica barbara rappresenta una via tutta italiana (non la sola, però) al **verso libero**, o meglio a una liberazione ritmica e metrica. Oltre alla depressione della rima e alla violazione dell'isosillabismo, la metrica barbara comporta di fatto elementi stabili e riconoscibilissimi anche isolatamente, come l'uscita dell'esametro barbaro carducciano («Quando a le nostre case / *la diva severa discende*»; ma si veda pure la realizzazione dell'→ alcmania infarcita di novenari dattilici) che preludono alla reintroduzione pascoliana del novenario di 2ª 5ª 8ª, detto appunto dattilico, e all'esaltazione di un ritmo scandito per → piedi che fa aggio sul metro: il portato piú clamoroso di un Pascoli che erode dal di dentro la tradizione senza sconvolgerne l'impianto istituzionale. Mentre uno degli aspetti piú vivi e prolifici della metrica dannunziana è l'idea (sulla scorta della metrica quantitativa) dell'equivalenza ritmica, per cui metri di differente consistenza sillabica vengono sentiti come tipicamente equivalenti.

Cosí il primo Palazzeschi può inventare un verso di lunghezza variabile – da un minimo di tre fino a diciotto sillabe – rigorosamente vincolato (tutt'altro che indistintamente 'libero', dunque) da una precisa cadenza ritmica, dattilica (→ dattilo): «Il párco è serráto serráto serráto» [cfr. Mengaldo P. V., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975]. Piú tardi Pavese (*Lavorare stanca*, 1936) si costruirà un verso piú o meno analogamente ingranato su multipli di ternario («camminiámo una séra sul fiánco di un cólle») di tipo anapestico (→ anapesto). S'ottiene cosí una successione di → arsi e di tesi piú o meno rigorosa (poiché la sequenza può

concedersi inserimenti di endecasillabi canonici che modificano il ritmo). Bacchelli, invece, coi *Poemi lirici* (1914; «Il víso d'una dónna, i bióndi lineaménti») intesse versi variabili sia in lunghezza che in numero sillabico di piedi, ma con un numero costante di → ictus per ogni verso. Paiono esenti dall'influsso barbaro gli episodi govoniani; il vistoso *exploit* futurista [Marinetti F. T. (a cura di), *Enquête internationale sur le vers libre*, Edizioni di «Poesia», Milano 1909] con le «parole in libertà» (*Manifesto tecnico del Futurismo*, 1912) che perviene all'impiego di diversi tipi di caratteri per ogni riga (o tutti aggettivi, o tutte onomatopee, o tutti verbi infinitivi, ecc.), esasperando, nonostante la prima impressione di orchestrazione rumoreggiante, il versante visivo della poesia; il primo Ungaretti nel quale, «rallentato il ridottissimo enunciato, singoli vocaboli o sintagmi assai contratti diventano, per cosí dire, 'centro di verso'» [Contini G., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970]:

Lasciatemi cosí
come una cosa
posata
in un angolo
e dimenticata.

Il secondo Ungaretti e la moderata libertà metrica di Montale, infine, appaiono oggi, sempre piú, come una mossa e varia 'restaurazione metrica' che si conferma in tanti altri autori di tardo Novecento.

logaedico → saffica/-o

M

madrigale

1. Forma musicale italiana legata all'*Ars Nova* trecentesca e poi alla polifonia [cfr. Roncaglia A., *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in aa.vv., *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, IV, Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, Certaldo, pp. 365-97 1978].
2. Composizione metrica della poesia italiana legata alla forma musicale, ma da distinguersi da questa; si differenzia nel tempo: **madrigale** antico, trecentesco e **madrigale** cinquecentesco. L'etimo del nome è incerto e fra i piú dibattuti: da *mandrialis* (Gidino; → metricologia), come «cosa uscita dela mandra dele pecore» (cosí pure Antonio da Tempo); da *matrix*, chiesa madre o cattedrale, dove stavano i maestri musici [Corsi G., *Madrigali inediti del Trecento*, in «Belfagor», XIV, pp. 72-82 1959]; da *matricale carmen*, canto in lingua materna, in volgare cioè (non in latino) e in forma domestica, cioè semplice [Gallo F. A., *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, VI. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino 1986, pp. 245-63]. Non ci sono buone ragioni, però, di sospettarne una preistoria popolare [Capovilla G., *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale «antico», dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, in «Metrica», III, 1982, pp. 159-252; *I madrigali (LII, LIV, CVI, CXXI)*, 1982-83, in Id., *«Sí vario stile». Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Mucchi, Modena 1998, pp. 47-90]. La versione trecentesca è una composizione breve in terzine (da due, come minimo, che è la soluzione piú frequente, fino a cinque) e un

duetto (o coppia di duetti o verso isolato) finale. Schemi variabili. Dunque, entro certi limiti, mosso e movibile: su temi amorosi, idillici, bucolici. Per esempio:
1) ABB.CDD.EE (lo schema piú ricorrente);
2) ABC.ABC.DD;
3) ABA.BCB.CC;
4) ABB.ACC.DD.
Tutti → endecasillabi in Petrarca che offre coi suoi quattro madrigali del *Canzoniere* (LII, LIV, CVI, CXXI) gli esempi piú antichi:

Non al suo amante piú Dïana piacque, A
quando per tal ventura tuta ignuda B
la vide in mezzo de le gelide acque, A

ch'a me la pastorella alpestra et cruda B
posta a bagnar un leggiadretto velo, C
ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda, B

tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo, C
tutto tremar d'un amoroso gielo C

Frequenti i misti di settenari o con settenario di rinterzamento (→ sonetto rinterzato):

Passato ha 'l sol tutti i celesti segni A
già l'undecima volta, b
che nel tempio ov'i' son, voi, donna, amai; C
e qui mi trovo, amando piú che mai. C

I lucenti capelli erano sparti; D
or su la vaga fronte e
veggio raccolti, e con maggior biltate F
che non furon già mai in lor etate. F

Tempo non vien che tal bellezza offenda, G
né che per tempo Amor piú non m'accenda. G

(F. Sacchetti).

Il **madrigale** trecentesco venne ripreso a fine Ottocento: da Carducci («Ancor mi ride ne la fantasia», tre madrigali congiunti), da D'Annunzio (*Madrigali dei sogni*, nell'*Isottèo*) e da Pascoli, che lo predilige (piú di sessanta madrigali) recuperando spesso lo schema petrarchesco (*Canzoniere*, LIV) ABA.CBC.DE.DE (ad esempio nei sedici madrigali dell'*Ultima passeggiata* in *Myricae*), che a volte modifica fino

a contaminarlo con altre strutture [cfr. Bertone G., *Note sulla versificazione di Pasolini (I - «L'Usignolo della Chiesa cattolica»)*, in «Sigma», nuova serie, XIV, n. 2-3, 1981, pp. 38-56]. Il **madrigale** cinquecentesco, largamente diffuso, non piú strettamente legato alla melodia, si sviluppò tra forme piú varie e libere e contaminazioni con ballata e canzone [cfr. Harrán 1988]. Escursioni dai cinque ai quindici versi, preferibilmente da sette a undici, endecasillabi e settenari; maggior libertà nei rapporti rimici (da tre a nove rime), aumento delle irrelate (→ rima irrelata), fino a tre.

Per esempio: AbACBEcEdfF; aa.bB.CC. dD.EE.F.GG; ABCCbDDEDEFF; Tasso anche aBBcDdCefEgGfHH; pure Michelangelo:

S'egli è, donna, che puoi a
come cosa mortal, benché sia diva B
di beltà, c'ancor viva b
e mangi e dorma e parli qui fra noi, A
a non seguirti poi, a
cessato il dubbio, tua grazia e mercede, C
qual pena a tal peccato degna fora? D
Ché alcun ne' pensier suoi, a
co' l'occhio che non vede, c
per virtú propia tardi s'innamora. D
Disegna in me di fuora, d
com'io fo in pietra od in candido foglio, E
che nulla ha dentro, e èvvi ciò ch'io voglio. E

Al **madrigale** cinquecentesco si riagganciano anche i *Madrigali a Dio* (*L'usignolo della Chiesa cattolica*) di P. P. Pasolini (cinque in tutto, su schema variabile, misti di endecasillabi e settenari ad eccezione dell'ultimo, con soli endecasillabi).

martelliano

Col nome di Pier Jacopo Martelli si battezzò l'→ alessandrino a distici baciati (→ distico) che quell'autore impiegò nelle sue tragedie e poi teorizzò in *Del verso tragico*, 1709: cioè due settenari accoppiati, su paradigma francese, in-

derogabilmente piani. Martelli: «O miserabil padre, per quanto il guardo scorre»; Goldoni: «Per certo il vostro nome voi non vi scorderete» (*Cavalier Giocondo*). Quartine di due distici AABB riprende il Carducci in *Su i campi di Marenco*, con strategico uso dell'→ *enjambement*, e ammissione di → emistichio sdrucciolo (qui al secondo verso):

Su i campi di Marenco batte la luna; fòsco
tra la Bormida e il Tanaro s'agita e mugge un bosco;
un bosco d'alabarde, d'uomini e di cavalli,
che fuggon d'Alessandria da i mal tentati valli

Piú volte recuperato, nel Novecento, da P. P. Pasolini.

metrica

(gr. *metriké* [*téchne*] 'arte del → metro'). Sia 1) l'insieme di regole e leggi che governano il testo poetico come arte del → verso; sia 2) l'insieme dei metri usati da un autore, o da una corrente o epoca. Nell'accezione 1), piú generalmente allargata, **metrica** è la definizione delle leggi primarie dell'organizzazione formale e ritmica della poesia, nella 2) è, invece, un concreto catalogo ragionato, per esempio, la **metrica** dantesca (= i metri usati da Dante e perché), la **metrica** stilnovistica, la **metrica** bizantina, la → **metrica** barbara, la **metrica** moderna, ecc.
Di tutta la **metrica**, almeno di quella occidentale, possono darsi divisioni di massima: **metrica** classica o quantitativa (greca e latina); **metrica** medioevale (il Medioevo indicava come poesia *metrica* quella che seguiva la versificazione classica o quantitativa VS poesia *ritmica* [→ ritmo], nuovo tipo di versificazione che si allontanava dalla valutazione quantitativa della sillaba e procedeva nella direzione di una versificazione tonico-sillabica); **metrica** romanza (provenzale, francese, italiana, ecc.); **metrica** barbara (versificazione moderna che tenta di riprodurre o ricalcare la versificazione antica). Tali (e ulteriori) divisioni andranno specificate. Le principali differenze tra la **metrica** classica quantitativa e quella romanza accentuativa si riassumono nel diverso valore della vocale (e della sillaba) e dell'accento. A una durata quan-

titativa dei fonemi (= diverse lunghezze di suono: *mălus* 'melo' ~ *mālus* 'cattivo'), si sostituisce nelle nostre lingue la tendenziale isocronia della sillaba e la distinzione tra vocale aperta e vocale chiusa. L'accento poi non è piú melodico o cromatico ma intensivo o dinamico; di qui la distinzione che si fa nelle rispettive metriche (→ accentuativa/quantitativa, **metrica**). La poesia ritmica medioevale si stacca da quella **metrica**, puntando le sue carte sul numero delle sillabe, sull'accento, sulle rime (→ omo(io)teleuto). Trasformazione della tecnica poetica e trasformazione linguistica vanno di pari passo, naturalmente. Nelle lingue romanze la scomparsa della quantità provoca la caduta della 'legge della penultima' (→ accentuativa/quantitativa, **metrica**) e l'accento, che diviene libero, acquista valore fonologico: *cànto*, *cantò*. Avalle [1979] individua in un testo di Beda, il *De arte metrica*, una delle piú chiare prese di coscienza della cosiddetta 'ritmica' mediolatina (→ metro; ritmo). Beda infatti è il primo, o tra i primi, a valersi del termine 'ritmo' per definire la nuova tecnica basata sul computo delle sillabe che contraddistingue la maggior parte dell'innografia altomedioevale. Tra l'altro, Beda cita l'inno alfabetico (ogni strofa comincia con una lettera dell'alfabeto, nell'ordine):

Ápparebit répentina   díes magna dómini,
Fúr obscura vélut nocte   ínprovisos óccupans,
ín tremendo   díe iudicii

rinviando al modello del metro trocaico. Piú precisamente il modello è il tetrametro trocaico catalettico (→ trocheo; catalessi), detto *versus quadratus*, perché fatto di quattro metri:

–́ ⏑ – ⏒ , –́ ⏑ – 𝄐 / –́ ⏑ – ⏒ , –́ ⏑ 𝄐

(cfr. lo schema in versione di settenario tronco classico → tetrametro). Come si vede, ictus e accenti tonici tendono a coincidere, e le sillabe risultano contate. Tale verso fu il modello del *versus caudatus tripertitus*, per la strofa della → sequenza inventata da Ugo di San Vittore, costituita dalla scomposizione del settenario trocaico e dal raddoppiamento del suo primo emistichio:

Stábat máter dólorósa
iúxta crúcem lácrimósa
dúm pendébat fílius

(Jacopone).

Qui l'isosillabismo e la regolarità nella disposizione degli accenti sono ancor piú strettamente osservati.
Per quanto è possibile documentare, le forme metriche romanze nascono dalla rielaborazione (dapprima in francese e in provenzale poi nelle altre lingue romanze) della **metrica** mediolatina. Per esempio, la quartina monorima di alessandrini può etimologicamente correlarsi all'uso mediolatino della quartina d'asclepiadei minori (→ asclepiadea/-o; alessandrino). È probabile che cooperino anche influssi di metriche non latine, come nel caso della strofa zagialesca indebitata con lo → *zejel* arabo. Divide la **metrica** mediolatina da quella romanza almeno un fatto importante: nella prima i versi si corrispondono con esattezza per numero di sillabe e nell'uscita finale (parossitona o proparossitona), mentre nella **metrica** romanza ciò che conta per il computo è l'ultimo accento (in italiano un endecasillabo sdrucciolo, che ha dodici sillabe, uno piano, con undici, e uno tronco, con dieci, si equivalgono). Chi insiste sulla base galloromanza della **metrica** moderna (italiana), esalta per l'appunto quel tratto peculiare: poiché nell'area linguistica galloromanza i versi latini 'ritmici' sono pronunciati con l'accento sull'ultima sillaba, la corrispondenza al verso latino s'ottiene con un ugual numero di sillabe e l'accento sull'ultima. Corrispondenza perfetta se il verso esce in tronca, non perfetta se in piana (e perciò la sillaba atona finale viene a essere considerata soprannumeraria) [cfr. Beltrami P. G., *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1991].
Ai fatti storico-linguistici sono congiunti fatti storico-culturali, per cui ogni sistema metrico avrà la sua autonomia e il suo sviluppo. Puntualmente, però, nella ricerca delle origini di un verso si discute il generale assetto di una **metrica**; per esempio, nel caso dell'→ endecasillabo, se derivi da un modello latino e poi mediolatino o da uno franco-provenzale. Nella **metrica** italiana delle origini, inoltre, va acquisita la convivenza di forme isosillabiche con forme ani-

sosillabiche (→ isosillabismo/anisosillabismo), di cui sono esempi i Ritmi (→ ritmo). La tradizione metrica italiana, infine, prende il suo piú forte impulso regolare e il 'la' per il suo cammino col Dante delle *Rime*, della *Commedia* e dei trattati e poi con la selezione e regolamentazione ulteriore (non accompagnata da teoria), di Petrarca.
La **metrica** è correlata con l'oralità, sempre [cfr. Cirese 1988]. Ma può essere – e spesso, non solo alle origini, lo è stata – intrecciata inscindibilmente con la musica, il canto, la danza [cfr. Nattiez J.-J., «Ritmica/metrica», in *Enciclopedia Einaudi*, XII, Einaudi, Torino 1981, pp. 151-84].

metrica barbara

Indica per accettata sineddoche (dal barbarismo delle *Odi* del Carducci a tutto un 'genere' metrico) quell'arte di far versi che riproducano in lingue romanze (ma anche germaniche, ecc.) la metrica antica greca e latina (→ metrica). Il passaggio da una metrica accentuativa a una metrica in qualche modo (o apparentemente) quantitativa (→ accentuativa/quantitativa, metrica) s'ottiene con vari accorgimenti e tecnicismi, tutti artificiosi, spesso forzosi, sempre accompagnati iperculturalmente da una fitta teorizzazione, quando non coniati in versi metapoetici. L'epiteto di 'barbara' (variamente usato anche in secoli anteriori: Campanella, Foscolo) fu affibbiato dal Carducci alle proprie → odi «perché tali sonerebbero agli orecchi e al giudizio dei greci e dei romani, se bene volute comporre nelle forme metriche della loro lirica, e perché tali suoneranno pur troppo a moltissimi italiani, se bene composte e armonizzate di versi e accenti italiani». Nei suoi predecessori Carducci studiò gli incunaboli della propria sperimentazione metrica. In realtà le opzioni tecniche possibili per tentare il passaggio da una versificazione all'altra sono, anche storicamente, diverse.
Il primo laboratorio di **metrica barbara** fu al tempo del *Certame coronario* (1441) con L. B. Alberti (*De Amicitia*: esametri) e L. Dati (*Scena*: esametri e strofe saffiche senza però

rinunciare del tutto alla rima), i quali vollero riprodurre la → prosodia latina, a partire dalla distinzione (possibile anche in toscano) tra sillabe brevi e lunghe per natura o posizione. La via era aperta. Fu spianata nel Cinquecento con le *Regolette de la Nuova Poesia Toscana* da C. Tolomei e da altri teorici e praticanti di un secolo che già coltiva il verso → sciolto (endecasillabo eroico e tragico; cfr. la traduzione dell'*Eneide* di A. Caro) e l'endecasillabo sdrucciolo (Ariosto comico), e interpreta (Trissino) l'endecasillabo piano come → trimetro giambico catalettico per avvicinarsi, in idee e coscienza ritmica, e per giunta dentro strutture stichiche (→ asinarteto) e assenza di rime, alle forme latine. Con Chiabrera si sviluppa un'altra possibilità (nel campo quasi esclusivo della lirica): rendere i metri classici con le risorse e le strutture della metrica italiana, cioè numero sillabico e accenti (non lunghe e brevi ma → arsi e tesi fatte coincidere con quelle latine), ricorrendo a un verso o a una combinazione di due versi italiani. Chiabrera rinuncia all'imitazione dei versi 'elastici' ovvero variabili (→ esametro; pentametro) e si concentra sui metri di Orazio che sono già bell'e isosillabici e strofici (non stichici, almeno i piú importanti); recupera, al di là della tradizione dantesco-petrarchesca, versi sdruccioli e tronchi (reintrodotti cosí nella tradizione italiana per la finestra incontestabile della metrica classica); e ripristina la → cesura (che di solito in un verso italico, preso in veste semplice, non si sente) grazie alla giustapposizione di due versi. Adotta per primo la strofa → alcaica e il sistema asclepiadeo II, III, IV (→ asclepiadea/-o). La rotta davvero innovativa e per certi aspetti rivoluzionaria era scoperta o, piuttosto, come fece il suo Colombo, inventata. Fantoni e Carducci imitarono, sia pur con variazioni e aggiunte, ma sempre accettando i principî chiabreriani, ivi compresa la lettura 'italiana', cioè accentuativa, dei versi latini. La piú importante novità carducciana fu l'imitazione dell'→ esametro e del → distico elegiaco, anch'essa nel giro di una riscoperta romantica del → ritmo (non esente da influssi di metrica classica tedesca: Klopstock). Risolse brillantemente la difficoltà proponendo un verso in cui due emistichi erano composti di due versi (va-

riabili) italiani tradizionali (parisillabi e imparisillabi) con la sola clausola ritmica finale dell'esametro (– ⏑ ⏑ , – ⏑) pienamente rispettata, e ritmo libero per il resto. Unica eccezione: *Nevicata*:

> Lenta fiocca la neve pe 'l cielo cinerëo: gridi,
> suoni di vita piú non salgono da la città,
>
> non d'erbaiola il grido o corrente rumore di carro,
> non d'amor la canzon ilare e di gioventú

cinque distici in cui è ammessa la lettura con scansione quantitativa, alla latina (o meglio, 'alla tedesca'; → metrica; pentametro), come fece poi Pascoli nella sua propria produzione e nelle traduzioni (→ saffica). Fu solleticato dalla **metrica barbara** anche il giovanissimo D'Annunzio che, folgorato sulla via delle *Odi*, debutta 'barbaramente' (*Primo vere*, *Canto novo*). E siamo ormai in un'area dove piú chiara si staglia la funzione liberatoria di tale sperimentalismo (liberatoria della rima e persino dell'isosillabismo dell'usata poesia di cui proprio ora si sente l'uggia; complice, nella liberazione, un uso sempre piú disinvolto ma ben programmato, dell'→ *enjambement*); cosí da aprire la possibilità di un verso progressivamente (e in questo caso per via tortuosamente arcaica) liberato: per esempio, l'esametro di E. Thovez costruito su base di doppio → ottonario foggiato personalmente:

> Giaccio disteso su l'erba sopra la cima del monte,
> supino, sotto un cespuglio, gli occhi sbarrati all'azzurro
>
> (*Oblio*).

metrica libera

Le varie e graduate liberazioni metriche che comunemente cadono sotto l'etichetta di verso → libero. Quest'ultimo termine è, piuttosto, traduzione del fr. *vers libre*, e viene impiegato troppo spesso in modo passivo e in senso generale e assoluto a troppi casi differenti per di piú concentrando sul solo elemento versale una fenomenologia complessiva (strofica e di componimento). Cosí Mengaldo [*La*

tradizione del Novecento. Nuova serie, Vallecchi, Firenze 1987] ha proposto la distinzione tra **metrica libera** e 'metrica liberata' o 'liberazione metrica' nelle varie forme e gradi, sulla scorta di quanto già affermato, in terra gallica, da Gustave Kahn, teorizzatore, alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento, del 'verso libero' e primo promotore di una differenziazione tra *vers libre*, cioè veramente libero, e *vers libéré*, il verso cioè che ottempera alle regole tradizionali circa il numero delle sillabe, ma non alle convenzioni relative alla *-e* muta finale e al computo sillabico, dovute anche ai mutamenti fonetici del francese. Mengaldo ha apprestato una tabella di requisiti della metrica effettivamente 'libera', quasi in esclusiva funzione dell'analisi di Govoni, che tuttavia può essere adottata indicativamente in un ventaglio piú ampio di situazioni: 1) perdita di regolarità e di funzione strutturale della → rima; 2) libera mescolanza di versi canonici e non canonici (ossia, per questi ultimi, versi lunghi, maggiori dell'endecasillabo e non coincidenti con doppio senario o doppio settenario); 3) anisostrofismo, ossia mancanza della corrispondenza tra strofe (o esse portano lo stesso numero di versi, ma questi hanno differenti misure e collocazione, oppure differiscono in tutto, numero e tipo di versi). Nel caso storico italiano si presenta un tipico graduale itinerario dalla metrica tradizionale alla **metrica libera** attraverso spostamenti liberatori progressivi. → libero, verso.

metricologia

S'intende, in modo piú specifico che con → metrica, la trattazione, piú o meno scientifica mediante manuali, trattati o saggi teorici e sul campo, di principî o situazioni pertinenti al metro o ai metri della poesia. Per quanto riguarda l'Italia, il primo trattato di **metricologia** sarà il *De vulgari eloquentia* di Dante nei luoghi in cui tratta dei versi e dei componimenti e teorizza la → canzone e la sua superiorità su → ballata e → sonetto (→ endecasillabo). Dopo l'esercizio metricologico autoglossatorio di Francesco da Barberi-

no (*Documenti d'Amore*), in latino, frutto di pura teoresi di studioso è la trattazione primotrecentesca del giudice padovano Antonio da Tempo (*Summa artis rithmici vulgaris dictaminis*, 1332) che classifica o descrive i 'generi maggiori' (sonetto, ballata, canzone) e quelli 'minori' (piú diffusi in area settentrionale: frottola, rondò, madrigale, serventese). La *Summa* venne tradotta (ma con discreti margini di intervento) da Gidino da Sommacampagna nel *Trattato e arte deli rithimi volgari* (1384-87). Nel Quattrocento: Francesco Baratella (*Compendium particulare artis ritmice in septem generibus dicendi*, 1447, altro rifacimento di Antonio da Tempo) e poi i trattatelli di Guido Stella e un altro anonimo d'inizio Cinquecento [cfr. Dionisotti C., *Ragioni metriche del Quattrocento*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXIV, 1947, pp. 1-34]. Apposta non fa menzione di Antonio da Tempo il Bembo nelle *Prose* (1525, ma diffuse prima) per ripartire su basi tutte nuove e tutte sue, petrarchistiche rigorosamente, tese all'*hedoné* dell'auscultazione ritmico-linguistico-sintattica misurata dalla *gravitas* (→ eufonia), teorizzando la triplice divisione delle «maniere di rime»: *regolate* (→ terzina, → ottava, → sestina), *libere* (→ madrigale, in accezione generalizzata), *mescolate* (→ canzone, compresa la → ballata che lui chiamò «vestita», → sonetto). Dopo le *Istituzioni* di M. Equicola e la *Poetica* di G. G. Trissino, fitta la trattatistica a partire dalla metà del XVI secolo (L. Dolce, G. Ruscelli, A. Minturno, G. B. Strozzi, il Tasso de *La cavalletta*, ecc.) con vari dibattimenti, incluso quello attorno al verso → sciolto e alla → metrica barbara (con la sfida alla 'quantità' classica). Nel Seicento fondamentali alcuni *Dialoghi* del Chiabrera in quanto spalleggiano una prassi fortemente innovativa. Non per niente s'inaugura con un trattato *Del verso tragico* di P. J. Martello (→ martelliano) il Settecento, il secolo che approvvigionerà dei primi manuali pratici. In quello successivo decisivi progressi sia sul versante scientifico e storiografico sia su quello delle teorizzazioni da parte di letterati eruditissimi. Incarna magnificamente i due versanti (anche per la notevolissima prosa modellata nei saggi metricologici) il Carducci della *Poesia barbara nei se-*

coli XV e XVI, del *Dello svolgimento dell'ode in Italia* e delle *Odi*. Interessantissime ma piú minute e sparse le osservazioni di G. Pascoli (per esempio, il saggio *A Giuseppe Chiarini della metrica neoclassica*, iniziato nel 1900); di gran lunga superiore riesce, per le decisive invenzioni metriche e ritmiche, la prassi.

Desertificata dall'estetica crociana la prima metà del Novecento, con rare eccezioni [cfr. Dionisotti C., *Ragioni metriche del Quattrocento*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXIV, 1947, pp. 1-34] la **metricologia** riprende aíre lentamente a partire da Avalle [*Preistoria dell'endecasillabo*, Ricciardi, Milano-Napoli 1963] e poi con sempre piú intense frequentazioni sia da parte degli studiosi, anche con trattazioni comparatistiche e di teoria generale (cfr., ma fuori dell'ambito italiano sebbene con implicazioni sulla metrica italiana, Halle e Keyser [«Metrica», in *Enciclopedia Einaudi*, IX, Einaudi, Torino 1980, pp. 254-84]), che dei poeti, spesso abilissimi teorici, come di regola generale nel secolo, anche per le conseguenze, nella fattispecie, delle diverse interpretazioni della rivoluzione del verso libero.

Sempre piú densa l'investigazione, perfino attorno a una rivista («Metrica») e la produzione di manuali [Cremante R. e Pazzaglia M., *La metrica*, il Mulino, Bologna 1972; Bausi F. e Martelli M., *La metrica italiana. Testi e storia*, Le Lettere, Firenze 1993; Orlando S., *Manuale di metrica italiana*, Bompiani, Milano 1993; De Rosa F. e Sangirardi G., *Introduzione alla metrica italiana*, Sansoni, Firenze 1996; Lavezzi G., *Manuale di metrica italiana*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1996], fra cui, in ultimo, i manuali-trattati di metrica italiana di Beltrami [*La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1991] e Menichetti [*Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993], quest'ultimo irrinunciabile per ogni questione connessa alla → prosodia italiana; e, per la metrica latina, Boldrini [*La prosodia e la metrica dei Romani*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1992].

metro

(gr. *métron* 'misura', 'mezzo per misurare', 'cosa misurata'; lat. *metrum* 'metro' e anche, per metonimia, 'verso'). Nella → metrica classica è ciascuna unità di uno o due → piedi che costituisce il verso; per esempio nell'→ esametro ogni piede costituisce un **metro**; invece il dimetro è la successione di due misure metriche uguali, in genere composte da un totale di quattro piedi (il dimetro dattilico è però costituito da due dattili, quello coriambico da due coriambi).
Nella metrica romanza (→ accentuativa/quantitativa, metrica) e in generale nelle teorie metricologiche (→ metricologia), è lo schema normativo che sovrintende alla composizione del linguaggio poetico versale. Ogni tradizione letteraria in una data lingua possiede i suoi metri che da questo punto di vista costituiscono il sistema convenzionale, riconoscibile nel tempo, di una cultura e di un pubblico, in base al quale ogni lettore potenzialmente riconosce e calcola la conservazione e la novità di ciascun componimento e autore, ossia accerta e valuta e fruisce esteticamente l'invenzione ritmica (→ ritmo). Nel patrimonio di ogni tradizione sono racchiusi uno o piú metri esemplari da studiarsi come fenomeno esplicativo della storia tecnica della poesia e come caso teorico paradigmatico della → prosodia di quella medesima area linguistico-letteraria. Alla tradizione classica può collegarsi, come eminente e preponderante, per esempio, l'→ esametro, a quella italiana l'→ endecasillabo o anche il → settenario, a quella francese l'→ alessandrino, a quella inglese il pentametro giambico (→ giambo), ecc. Sempre inscindibile dal rapporto piú o meno oppositivo (anche in età classica, ma con diversa accezione) con 'ritmo', nei tempi recenti il **metro** è stato via via assolutizzato nella sua essenza e funzione di schema astratto e semplice (fino alla teoria di Halle e Keyser, di cui *infra*), nonostante qualche avvertenza di Jakobson sul fatto che il modello (**metro** come schema del verso) e realizzazione del verso medesimo sono concetti correlativi, e soprattutto di

quanti, su un piano storico, insistono nell'intendere il **metro** non come schema di sillabe e accenti, ma come qualcosa di calato ogni volta su parole, ovvero significanti e significati, quali vengono offerti da una cultura storica e individuale. Per cui il **metro** sarebbe meno ciò che estrapolano, teorizzando, i metricologi che non ciò che realizzano i poeti, loro vittime. Nondimeno si va verso la distinzione tra **metro** e → scansione (interpretazione del verso in base al **metro** e mediante le regole prosodiche di una data lingua). Piú di tutti considerano il **metro** come schema astratto Halle [*On Meter and Prosody*, in M. Bierwisch e K. E. Heidolph (a cura di), *Progress in Linguistics*, Mouton, 's-Gravenhage 1970 (trad. it. parziale in Cremante R. e Pazzaglia M., *La metrica*, il Mulino, Bologna 1972, pp. 141-48)] e Halle e Keyser [«Metrica», in *Enciclopedia Einaudi*, IX, Einaudi, Torino1980, pp. 254-84] (su cui Di Girolamo [*Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna 1976] e Bertinetto [*Strutture soprasegmentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, in «Metrica», I, 1978, pp. 1-54]). Semplificando: la teoria assume come unità minima del verso la posizione; ogni posizione (P) metrica può essere saturata da una sillaba oppure da due sillabe (→ sinalefe; sineresi), oppure ancora una sillaba dittongata può saturare due posizioni metriche (→ dieresi). Nella versificazione comunemente detta tonico-sillabica il modello metrico di ogni verso è dato da un numero fisso di posizioni e da un → ictus fisso che cade su una determinata posizione, l'ultima P corrispondendo all'ultima sillaba accentata. Cosí, per esempio, per l'endecasillabo «Nel mezzo del cammin di nostra vita» si avrebbe lo schema metrico $\#P_1\ P_2\ P_3\ P_4\ P_5\ P_6\ P_7\ P_8\ P_9\ P_{10}\#$ (s(s)) (dove P = posizione; s = sillaba; # = limite del verso, e le parentesi tonde indicano elementi opzionali [cfr. Di Girolamo C., *Teoria e prassi della versificazione*, il Mulino, Bologna 1976]). Nei secoli, invece, si è indicato con endecasillabo un verso di undici sillabe metriche con uscita piana, riportando all'ideale modello piano i versi tronchi (Maggi: «Meritatamente l'inclita Città») o sdruccioli (Sannazaro: «Nell'onda solca, e sull'arena semina»), in pratica supponendo con l'orecchio una sillaba in piú per i primi e una sillaba in meno per i secondi. Nel-

la teoria di Halle e Keyser e nelle sue diverse applicazioni, di solito private delle implicazioni generativiste originarie, non la sillaba ma la posizione compone la struttura del **metro** e le sillabe soprannumerarie non vi partecipano: parteciperanno al modello ritmico. Parimenti non l'accento ma l'ictus compone la struttura del **metro** poiché sillabe normalmente atone possono portare l'accento metrico. Costruita per spiegare piuttosto il pentametro giambico inglese e poi per una spiegazione onnicomprensiva e cibernetica della metrica d'ogni lingua e paese, quella teoria esalta l'astrattezza dello schema metrico fino a definire l'endecasillabo in questione cosí: DDDDDDDDDF, dove D = elemento debole, F = elemento forte. Allora l'endecasillabo italiano, al limite, non avrebbe ragione d'essere chiamato cosí, avendo nulla o poco a che fare con undici sillabe, se non per mera convenzionalità. Si rivela, dunque, della teoria, tutto il carattere antistorico, laddove storica è all'opposto la terminologia tradizionale in quanto fa costante riferimento alla diacronia delle realizzazioni e alle epoche letterarie. Rimane tuttavia istruttivo circoscrivere l'ambito delle formulazioni di Halle e Kayser per delineare anche contrastivamente le questioni. Essi sono stati capaci di una semplificazione notevole tale da ritrovare equivalenti di sequenze DF analoghe anche nei telai per la tessitura o nella disposizione di fiori in un'aiuola. Ancora, al limite: un apparecchio cibernetico cosí tarato giungerebbe a riconoscere nove piccoli salti leggeri + uno grande e potente di un canguro come un endecasillabo. Inoltre, dal fatto che tra P_1 e P_9 si possano collocare tanto sillabe atone che sillabe toniche, s'inferisce la neutralità della sequenza. In realtà le toniche non hanno sede fissa, certo, ma *devono* comunque realizzarsi. E in certi ambiti d'autore o di scuola hanno addirittura alcune sedi pressoché canoniche (ancora → endecasillabo). Per di piú: nel caso di → episinalefe e, meglio, di → sinafia si dovrebbe postulare (s) = P ovvero bisognerebbe ammettere che l'opzionalità si converta in elemento strutturale; il che è almeno parzialmente contraddittorio. Sempre in ambito italiano, la teoria di Halle e Keyser riporta in auge indirettamente e coonesta la tesi,

di debolissimo se non erroneo fondamento linguistico, secondo cui non si può dare successione di due toniche (né all'interno di parola, né nell'unità del gruppo fonematico; e parimenti non si può dare successione di tre atone). Dunque, la P_9 dell'endecasillabo dovrebbe essere sempre e comunque priva di ictus. Non c'è ragione, invece, com'è pur stato proposto, di ritrarre l'accento da «mortál» che è e rimane tronco nel verso «gráve a la térra per lo mortál gélo» (Dante, *Purgatorio*, XII, 30). Come non c'è ragione di equiparare in tutto e per tutto i versi «come fa dónna che in parturír sía» e «Io dicea fra me stesso pensándo:⁀"Écco"» sulla base degli accenti ravvicinati di 9ª e 10ª. Tali accenti risultano in ambedue i casi d'uguale insistenza percussiva solo se si trasformi la coppia nello schema P_9 + P_{10} + (s) (il segno + = ictus); e si tralasci del tutto la considerazione che nel secondo caso la sinalefe *-do⁀Ec-* forma, sí, un'unica sillaba metrica, ma le due sillabe grammaticali non scompaiono, tantomeno nella pronuncia: sinalefe non vuol dire annullamento (in Halle e Kayser = ∅). Insomma, piú si rende astratto il modello metrico, piú insorge il livello prosodico, inscindibile da quello.

Non molto si sa, in effetti, su come i poeti realizzino un verso rispettando – in varia misura – un **metro**. «I novenari, i settenari, gli endecasillabi, i quinari, non essendo per me mai schemi, non mi nascono dunque dopo trovate le parole, per partito preso; ma mi nascono insieme alle parole, muovendone naturalmente il senso», è dichiarazione di G. Ungaretti in consonanza – almeno generale e per l'ultima asserzione con piú puntualità – con l'atmosfera formalista novecentesca. Contini [*Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970] ha messo in risalto, su di un campione quale Dante, il valore della memoria. Una memoria non puramente verbale-semantica, ma organizzata in figure ritmiche:

e 'l viso m'era a la marina torto
Ond'io, ch'era ora a la marina volto

Com'a l'annunzio di dogliosi danni
con tristo annunzio di futuro danno.

Alla memoria di se stesso va aggiunta la memoria dei successori:

> Al tornar de la mente, che si schiuse
>
> (Dante)
>
> Al cader d'una pianta che si svelse
>
> (Petrarca).

Se invece dello schema astratto si pone in rilievo, del **m**, la sua individuabilità e, dunque, la parte che spetta al lettore e alla sua competenza, emerge la funzione non solo storica, ma sociale del **metro** e, insieme, un altro aspetto della contrapposizione **metro**/ritmo. Un titolo di giornale («Contro tutte le discriminazioni»), un titolo di romanzo («Se una notte d'inverno un viaggiatore») non vengono lí per lí percepiti nella loro metricità, anche se sono – secondo la griglia dell'endecasillabo – perfettamente metrici. O sono casuali o involontari, oppure collocati in modo da non suscitare la nostra attesa vuoi per il contesto (prosastico o addirittura non letterario) vuoi perché non sono seguiti immediatamente da una catena omogenea, sia pur breve, che li confermi. Il **metro** non è dunque sufficiente a definire e garantire il verso; è la sequenza in cui compare e la sistemazione generale a guidarci verso la sua decifrazione. Neppure il solo *découpage* (l'a capo tipografico) è sufficiente: pure nei titoli si va a capo. Tutto ciò che crea le condizioni della nostra ipotesi che si tratti di un verso, spinge ad attivare la nostra competenza del **metro**. In altri termini, il verso non è solo un prodotto della volontà dell'autore ma esige la disponibilità, l'attenzione, l'assenso, anche per via di ipotesi, del lettore. E tale lettore ha tratti sociali e storici, non ideali, come nelle piú avanzate teorie formalistiche in cui il testo viene a darsi come sistema di rapporti autosufficiente, per cui la funzione decodificante del destinatario poteva essere emarginata come superflua. Sottolineò fin dagli anni Cinquanta il carattere sociale del patto poeta/lettore Fortini esasperando la divaricazione tra **metro** e ritmo: a quest'ultimo spetterebbe il compito di evocare una regola, quindi un pensie-

ro obiettivo, esterno, sociale; al primo il compito di realizzare la libertà individuale: «se l'aspettazione ritmica è attesa della conferma della identità psichica attraverso la ripetizione [...] l'aspettazione metrica è attesa della conferma dell'identità sociale» [Fortini F., *Metrica e libertà, Verso Libero e metrica nuova, Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in Id., *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974, pp. 301-31]. Ma poiché la convenzione tra autore e destinatario appartiene al sociale, essa è storica: è suscettibile allora di evoluzione e mutamenti nella diacronia, come pure nella sincronia da lingua a lingua, da un gruppo socioculturale ad un altro. Quel tanto di iper-romantico che è nella teoria porta alla tesi, insinuata, che le 'rivalutazioni' metriche vadano in parallelo con la reazione politica. Molto piú pertinente l'osservazione fortiniana sull'attuale coscienza metrica ('media' = di un lettore medio) che non distingue tra due versi quali «mi allontanai sulla debole bicicletta» (Tobino) e «non confessare che sono un ragazzo» (Pasolini), cioè tra un verso libero per sillabe e accenti e un endecasillabo *a minore* del tutto regolare e tradizionale. «Non è piú avvertibile il prezzo della libertà pagato da artefici pur espertissimi quale appunto Ungaretti», concluderebbe Contini [*Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970]. Sicuro è che tra Otto e Novecento è cambiata in modo decisivo la coscienza metrica di autori e lettori di poesia. I formalisti ne avevano preso atto nel momento in cui hanno depresso il **metro** a componente – una delle tante, e non necessariamente la maggiore – del ritmo, promuovendo quest'ultimo a culmine totalizzante del verso: ovvero ritmo come movimento globale del materiale linguistico. Molti poeti hanno infatti valorizzato al massimo la distribuzione delle parole nella pagina, la sintassi, le singole parole stesse, i loro significati e significanti ed eletto a istituzione (valida almeno temporaneamente e singolarmente) e quasi equivalente del **metro**. Oppure hanno isolato un'unità ritmica fissa (che per convenzione può dirsi un piede, ma senza confonderlo con la metrica quantitativa) e lo hanno iterato in versi di differente lunghezza (e per-

ciò di misura non preordinata né prevedibile).
Non a caso Pascoli parla di «coscienza ritmica» a proposito del → novenario di 2ª, 5ª, 8ª e lo sente perfino nella prosa, nel debutto dei *Promessi sposi* («Quel rámo del lágo di Cómo»). Sente cioè la forma ritmica di un verso 'nuovo' da lui medesimo riesumato e massicciamente adibito, dopo la secolare quaresima ingenerata dall'ostracismo dantesco. Si veda poi, a testimonianza dell'elevazione del ritmo (inteso come nucleo preciso, 'piede moderno') il primo Palazzeschi:

> Il párco è serráto serráto serráto,
> serráto da un múro
> ch'è lúngo le míglia le míglia le míglia

o Campana:

> Le véle le véle le véle
> Che schióccano e frústano al vénto
> Che gónfia di váne sequéle
> Le véle le véle le véle

su ritmi ternari (dattilici: ´– ⏑ ⏑; come nel novenario dattilico) e versi di lunghezza variabile (ma multipli o anche sottomultipli del ternario). Quel **metro**, il novenario, fu il cavallo di Troia autarchico dell'incipiente Novecento italiano, francesizzante e potenzialmente rivoluzionario e verliberista, nella fortezza della metrica tràdita.

molosso → piede

monorima

Lett. 'una sola rima'. → Lassa monorimica o → strofa monorimica, cioè costituita da una sola rima (AAA…, ecc.). → Distico monorimo: due versi sulla stessa rima, che a volte chiudono un sistema, per esempio, la stanza di molte canzoni dantesche, in cui prende il nome di *combinatio* (→ canzone). → alessandrino; barzelletta; frottola; serventese.

mottetto

In origine, genere musicale polifonico francese, poi emigrato anche in Italia. Letterariamente componimento metrico intessuto in modo vario e non facilmente catalogabile di due (ma anche tre, fino a cinque) versi. Il nome rinvia al contenuto: una sentenza, un aforisma, un proverbio. Esempio: il *Trattato delle virtú morali* di Graziolo dei Bambaglioli (sec. XIV), cinque versi ABbCC, endecasillabi con settenario:

> Ogni tesoro avanza il vero amico,
> però ch'elli ama e serve ogni stagione
> né chiede guigliardone.
> Ma il falso segue sol prosperitade
> e fugge il tempo dell'avversitade.

Altro esempio sono i cinquanta mottetti del documento VI, parte II dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, di escursione variabile (da due a otto versi). Nel **mottetto** di Guido Cavalcanti a Gianni Alfani (*Gianni, quel Guido salute*), poiché il componimento è piú disteso, il succo sentenzioso giunge negli ultimi tre versi: **mottetto** a rime baciate, o rinterzate o irrelate e versi di varia misura. Complessa la struttura dei *Mottetti* di E. Montale, quasi sempre scanditi su due strofe brevi contrassegnate da «due diverse scale timbriche, talvolta da due diversi movimenti ritmici» [Isella D., *Introduzione* a E. Montale, *Mottetti*, Adelphi, Milano 1988].

motto confetto

Secondo Antonio da Tempo (→ metricologia) è una forma di → frottola, ma piú elevata quanto a stile. In realtà [cfr. Pancheri 1993] il **motto confetto** è in sostanza un'invenzione terminologica del trattatista padovano (e l'esempio recato da Antonio, *Dio voglia che ben vada*, altro non è che una frottola, appunto). I vari «moti» dell'Anonimo Genovese (sec. XIII), come il seguente, composto da quattro quartine di senari (schema: aaax bbbx, ecc.):

Quoddam 'moto' notabile de barba:

Non è za ben raso
a chi è romaso
gran pei soto naso
per man negligente

saranno semmai da intendere come esemplari di → mottetto.

mutazione → ballata

N

nona rima

Componimento strofico (→ strofa) di nove endecasillabi con schema ABABABCCB (ma con numerate eccezioni) impiegato nella poesia italiana esclusivamente nel poemetto didattico toscano anonimo *Intelligenza* (sec. XIII), poi recuperato con calcolato intento antiquario da G. Giusti (*A Gino Capponi*) G. Marradi e G. D'Annunzio (*Il dolce grappolo*, nell'*Isottèo*; la poesia è tra l'altro intessuta di citazioni proprio dall'*Intelligenza*). Apparentabile con «una stanza di canzone di 3 piedi AB.AB.AB e sirma CCB» [Beltrami P. G., *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1991] o, ancor piú da vicino, con la → decima rima (ABABABCCCB), da cui si distingue solo per la sottrazione di un verso. P. P. Pasolini nel *Canto popolare* (*Le ceneri di Gramsci*) utilizza una specie di **nona rima** su schema ABABCDCDC su endecasillabi non sempre regolari e su rime surrogate a volte da assonanze.

novenario

Verso della poesia italiana costituito di nove sillabe (metriche) con l'ultimo accento sull'ottava. Peculiarmente carsico il suo itinerario nella tradizione nostrana: momenti di abbattimento e financhе di ostracismo, riaffioramenti grandiosi. Dante lo condannò come «triplicatum trisylla-

bum» ('trisillabo triplicato'), poiché non era stato molto «onorato» dai poeti a lui precedenti e perciò «disusato» (*De vulgari eloquentia*); forse ne intuí la debolezza ritmica quando presenta accenti mobili o di 4ª e, invece, l'eccessiva monotonia e troppa evidenza ritmica quando è di 2ª e 5ª, tanto che assomiglia a un parisillabo (e come tale condannabile: → endecasillabo): e tanto piú che l'aveva usato il «plebeo» di gusti Guittone nella fronte di *O dolce terra aretina* (per di piú con oscillazione verso l'ottonario, dunque con → anisosillabismo). Di fatto, Dante impiegò il **novenario** soltanto nelle mutazioni della ballata *Per una ghirlandetta*:

I' vidi a voi, donna, portare	a^9
ghirlandetta di fior gentile,	b^9
e sovr'a lei vidi volare	a^9
un angiolel d'amore umile;	b^9
e 'n suo cantar sottile	b^7
dicea: «Chi mi vedrà	x^7
lauderà 'l mio signore».	y^7

Riprende aíre decisivamente con Chiabrera sperimentatore di versi parisillabici (antipetrarchistici) e barbari: «Sorgéte dal chiúso orizzónte» (2ª, 5ª, 8ª nella terza sede della strofa → alcaica), cosí come Carducci («tra i rámi stillánti di pióggia»), ma già come metro esclusivo nella → romanza *Jaufrè Rudel* (*Rime e ritmi*):

Dal Libano trema e rosseggia	a
su 'l mare la fresca mattina:	b
da Cipri avanzando veleggia	a
la nave crociata latina.	b
A poppa di febbre anelante	c
sta il prence di Blaia, Rudello,	d
e cerca co 'l guardo natante	c
di Tripoli in alto il castello.	d

Poi con Pascoli il **novenario** diventa il verso base degli interi *Canti di Castelvecchio* con le sotterranee rivoluzioni ritmiche che comporta (→ episinalefe; sinafia); presente però già in *Myricae*, soprattutto quello dattilico di 2ª, 5ª, 8ª. Da solo:

La vergine dorme. Ma lenta.
la fiamma del puro alabastro
le immemori palpebre tenta

(*Il sogno della vergine*).

Con un ternario e/o un senario che si propongono come sottomultipli del **novenario** ripercorrendone il ritmo dattilico:

Io sono una lampada ch'arda
soave!
la lampada, forse, che guarda
pendendo alla fumida trave,
la veglia che fila

(*La poesia*).

In quartine con **novenario** trocaico nelle sedi dispari (in genere, accentate la 1ª, 3ª e 5ª) e dattilico nelle sedi pari (s'aggiunga che il **novenario** trocaico è pressoché sconosciuto nella poesia aulica e noto solo nelle canzoni popolari del Nord Italia):

C'è una voce nella mia vita
che avverto nel punto che muore
voce stanca voce smarrita
col tremito del batticuore

(*La voce*).

Con senario in strofe tetrastiche di foggia neoclassica:

A' piedi del vecchio maniero a^9
che ingombrano l'edera e il rovo; b^9
dove abita un bruno sparviero, a^9
non altro, di vivo; c^6

che strilla e si leva, ed a spire d^9
poi torna, turbato, nel covo, b^9
chi sa? dall'andare e venire d^9
d'un vecchio balivo: c^6

a' piedi dell'odio che, alfine, e^9
solo è con le proprie rovine, e^9
piantiamo l'ulivo! c^6

(*La canzone dell'ulivo*)

con sei strofe, composta ciascuna di due quartine e di un epodo di tre versi. Con → decasillabo dattilico in modo da formare strofe eterometriche e isoritmiche:

San Lorenzo, io lo so perché tanto
di stelle per l'aria tranquilla
arde e cade, perché sí gran pianto
nel concavo cielo sfavilla

(*X Agosto*).

Per questo aspetto il **novenario** dattilico può essere sentito come un decasillabo di 3ª, 6ª, 9ª → acefalo, e come tale fu descritto (e pure condannato). Dopo Pascoli, assai vasta e soprattutto piú importante di quel che si crede la fortuna e l'influenza sul Novecento: sia nei singoli versi (Montale: «nell'ora che lenta s'annera | suonasse te pure stasera», *Corno inglese*; e prima Gozzano col suo **novenario** doppio, → emistichio; poi Gatto; Penna), sia in quella che si può chiamare rivoluzione ritmica (Campana, Palazzeschi; → ritmo) [cfr. Capovilla G., *Appunti sul novenario*, in R. Luperini (a cura di), *Tradizione traduzione società. Saggi per Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma 1989, pp. 75-88].

O

octosyllabe

Nella metrica francese e provenzale, verso che ha l'ultima tonica sull'ottava sillaba; ebbe assai fortuna nei generi lirici e narrativi. Alle sue origini sta il dimetro giambico mediolatino (→ dimetro; giambo). Nella poesia italiana del Due-Trecento gli corrisponde il → novenario ma assai frequentemente in forme anisosillabiche (→ isosillabismo/anisosillabismo).

ode

(gr. *odé* 'canto'). Nella poesia greca è un componimento lirico accompagnato da musica che veste metri vari sia nella versione monodica (Alceo, Saffo, Anacreonte) sia nella corale (Bacchilide, Pindaro), cosí come nella poesia latina l'**o**, sganciata dalla musica, si vale di una molteplicità di metri (cfr. *Odi* ed *Epodi* di Orazio). Il nome di **ode** fu ripescato nel Cinquecento italiano piú grecizzante, probabilmente per mano di Bernardo Tasso, per designare strofe di tipo oraziano (cinque o sei versi di schema aBabB o aBbAcC) di → endecasillabi e → settenari come nella → canzone petrarchesca, ma, a differenza di questa, senza divisione interna di piedi e di sirma e stanze piú brevi; le stanze però devono essere simmetriche per numero e distribuzione di tipi di verso e per schema rimico. Prende il nome, pure, di 'canzone-**ode**'. Il secondo schema tassiano ebbe gran successo in Spagna. Nel Seicento G. Chiabrera, G. Marino,

F. Testi e altri continuarono l'imitazione oraziana, che nella soluzione di base (a parte i tentativi di → metrica barbara) propone sulla falsariga del tetrastico oraziano la quartina di endecasillabi con schema incrociato o alterno: ABBA o ABAB. Chiabrera usa pure: aBBaCC (*Per la Principessa D. Maria Medici*) sempre endecasillabi con settenari, e altri schemi, pronti eventualmente per essere adibiti a strofe e antistrofe della 'canzone pindarica' o '**ode** pindarica' che Chiabrera chiama 'canzone eroica' (→ epodo). Per **ode**-canzonetta → anacreontica; canzonetta. Per **ode** barbara → metrica barbara. Per **ode** pitiambica → pitiambica.

omo(io)teleuto

(gr. *homoiotéleuton* 'che ha simile desinenza'). Anche *omeoteleuto*. Nella poesia classica è la corrispondenza di suono o di metrica, fra due periodi simmetricamente contrapposti. Per estensione è l'identità o somiglianza di uscita (omofonia) di due parole, due frasi, due versi. Un caso peculiare è la → rima, ma anche l'→ allitterazione.

omometrico → isometrico/eterometrico

ottava

In metrica italiana, → strofa di otto versi → endecasillabi su tre rime con andamento alternato delle prime due e un → distico finale sulla terza: ABABABCC. Chiamata pure → *stanza*, od *ottava rima*, impiegata soprattutto in ambito narrativo, epico, religioso. Strofa, dunque, chiusa: le singole stanze non sono incatenate come, ad esempio, la terzina. Discussa assai la genesi. Dionisotti [*Appunti su testi antichi*, in «Italia medioevale e umanistica», VII, 1964, pp. 77-131] e Gorni [1978; 1984] sostennero la tesi della paternità boccacciana, dunque alta, colta, illustre: Boccaccio impiega l'**ottava** nel *Filostrato*, poi nel *Teseida* e nel *Ninfa-*

le fiesolano; contro la tesi di un etimo popolare (date vicinissime: il *Cantare di Fiorio e Biancifiore* è di sette anni posteriore al *Filostrato*; → cantare). Non dall'**ottava** lirica (stanza isolata; → strambotto; rispetto) deriverebbe l'**ottava** narrativa boccacciana ma da una stanza di canzone o ballata: uso, dunque, non lirico di forme squisitamente liriche. Forse dal rifacimento di una fortunata canzone di Cino da Pistoia (*La dolce vista e 'l bel guardo soave*, schema AB : AB; CddeE):

La dolce vista e 'l bel guardo soave
de' piú begli occhi che lucesser mai,
c'ho perduto, mi fa parer sí grave
la vita mia ch'i' vo traendo guai;
e 'nvece di pensier' leggiadri e gai
ch'aver solea d'Amore,
porto disir' nel core
che son nati di morte
per la partenza, sí me ne duol forte.

tradotta in ottave nel *Filostrato*, come ammicco quasi a suggerire l'etimo [Gorni G., *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, in Id., *Metrica e analisi letteraria*, il Mulino, Bologna 1978, pp. 153-70]:

La dolce vista e 'l bel guardo soave
de' piú begli occhi che si vider mai,
ch'i' ho perduti, fan parer sí grave
la vita mia ch'io vo traendo guai;
ed a tal punto già condotto m'have,
che 'nvece di sospir leggiadri e gai,
ch'aver solea, disii porto di morte
per la partenza, sí me ne duol forte.

Altri [cfr. Balduino 1970 e 1982] propongono l'origine popolare, attraverso la → lauda che, in alcune sue forme, forní un tramite ai cantastorie per l'**ottava** 'siciliana' o 'iacoponica': esempio *L'omo fo creato vertuoso*, di Jacopone, con strofe ABABABAB (si alternano per anisosillabismo endecasillabi e decasillabi) da **ottava** siciliana:

L'omo fo creato vertüoso,
vòlsela sprezar per sua follia;
lo cademento fo pericoloso,
la luce fo tornata en tenebria;

lo resalire emposto è faticoso;
a chi nol vede parli gran follia,
a chi lo passa parli glorïoso
e paradiso sente en questa via.

Andrà rilevato, con Balduino, che sia gli autori delle laudi che quelli dei cantari concedono molto all'→ ipermetria e ipometria e al fenomeno, appunto, dell'anisosillabismo (→ isosillabismo/anisosillabismo), cosí come a rime imperfette e assonanze. Comunque sia, è chiaro che al Boccaccio va, almeno, il merito di una propulsione decisiva del metro a quote d'arte nobile e raffinata. L'**ottava** nella versione 'toscana' (ABABABCC) è la strofa delle *Stanze* del Poliziano e dei poemi cinquecenteschi di Ariosto e Tasso, che ne seppero modulare e flettere lo schema solo apparentemente monotono e invitante a figure ripetitive.

ottava canterina → cantare

ottava rima → cantare; ottava

ottonario

Nella metrica classica (latina), verso di otto trochei virtuali, in cui ogni → arsi può dar luogo a due brevi e ogni tesi può essere rappresentata, oltre che dalla consueta breve, da una lunga e, eccettuati il quarto e l'ottavo piede, da due brevi secondo uno schema che è la riunione di due quaternari trocaici: – X – X – X – 𝄐 / – X – X – X – 𝄐 (X = *elementum anceps*, realizzato da breve o da lunga o da due brevi, e 𝄐 = *elementum indifferens*, realizzato da una sola breve o da una lunga) [cfr. Boldrini S., *La prosodia e la metrica dei Romani*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1992].
Nella poesia italiana, verso di otto sillabe metriche e accento di 7^a. Di solito l'altro accento principale cade su 3^a (oppure 1^a e 4^a):

Sul castéllo di Veróna

batte il sóle a mezzogiórno:
da la chiúsa al pian rintróna
solitário un suon di córno

(Carducci, *La leggenda di Teodorico*).

D'Ovidio [*Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale*, 3 voll., Guida, Napoli 1932] ha proposto una derivazione dall'emistichio dell'**ottonario** trocaico, ossia il → tetramembro trocaico acatalettico, passato attraverso il salmo agostiniano e ha notato una corrispondenza con l'**ottonario** del primo emistichio del settenario trocaico («Apparebit repentina dies magna domini») (→ metrica; settenario; tetrametro; trocheo). Nella tradizione italica fu impiegato anche omometricamente, ma spesso senza ritmo costante, dalla Scuola siciliana (gli corrispondeva l'*heptasyllabe* provenzale). Con la selezione in favore degli imparisillabi (→ settenario e soprattutto → endecasillabo) imposta da Dante e Petrarca, fu relegato nelle composizioni per musica (religiose: → lauda; laiche: → barzelletta). Suona in ottonari il canto carnascialesco (*Canzona a ballo*) del Magnifico: «Quant'è bella giovinezza | che si fugge tuttavia». Dopo il Cinquecento arruolò l'**ottonario** nella sua rivoluzione metrica il Chiabrera (→ anacreontica; canzonetta; ode). L'**ottonario** preferito dai romantici e tardoromantici (il Carducci) può essere occasione di sottesa parodia nel Novecento:

Me ne vado per le strade
Strette oscure e misteriose:
Vedo dietro le vetrate
Affacciarsi Gemme e Rose

(D. Campana, *La petite promenade du poète*).

→ anisosillabismo; epitafio; epitalamio.

P

parallelismo

Nella poetica di accezione moderna e di marca jakobsoniana, figura dominante e definitoria della struttura della poesia. Il → verso stesso non sarebbe che una «figura fonica reiterativa» e la → rima non altro che un caso particolare, ma intensissimo per occhio e per orecchio, di **parallelismo**. Jakobson [*Closing Statements: Linguistics and Poetics*, in Th. A. Sebeok (a cura di), *Style in Language*, Wiley, New York - London 1960, pp. 350-77 (trad. it. *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 181-218)] si rifaceva ai saggi di G. M. Hopkins che fin dal 1865 aveva intuito la peculiare struttura del discorso poetico [cfr. Hopkins G. M., *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, a cura di M. House, Oxford University Press, London 1959]. Precorrendo i formalisti (→ metrica; ritmo; verso), Hopkins sostenne che ogni forma di artificio della poesia poggia sul **parallelismo**. Un **parallelismo** continuo caratterizza le varie occorrenze storiche: i parallelismi tecnici (per iterazioni di → *colon*) della poesia ebraica, le antifone della musica liturgica e il complesso della metrica greca, latina, italiana o inglese. Il ritmo, il → metro, l'→ allitterazione, l'→ assonanza, la rima, sarebbero dunque le incarnazioni principali del principio del **parallelismo**. Il **parallelismo** formale (fonico, grafico) suscita poi un **parallelismo** nelle parole e nel pensiero (**parallelismo** del senso): per cui si ha **parallelismo** anche nel campo retorico (metafora, similitudine, parabola, antitesi, ecc.). Jakobson sviluppò il concetto per cui l'equivalenza del suono implica inevitabilmente equivalenza semantica, fino a elaborare il «principio

di equivalenza» che funziona anche in assenza: come attesa delusa di una ricorrenza, di una identità. E ancora: «Le categorie sintattiche e morfologiche, le radici, gli affissi, i fonemi e i tratti distintivi loro componenti, in altri termini: tutti gli elementi costitutivi del codice linguistico, sono posti a confronto, giustapposti, messi in relazione di contiguità secondo il principio della similarità e del contrasto, e diventano cosí veicolo di un significato proprio». Il linguaggio letterario sarà dunque lingua della ripetizione, del ritorno, del **parallelismo**, appunto. La poesia novecentesca sovrabbonda di processi parallelistici (ma si trovano vistose figure di simmetria, di iterazione, anche fuori del campo poetico e letterario: pubblicità, slogan, ecc.; in ispecie quando all'indebolimento della metrica tradizionale [→ libero, verso; metrica libera] corrisponde un rafforzamento delle rispondenze foniche, e/o semantiche, verbali, sintagmatiche, ecc.).

pastorella

Nella letteratura prima provenzale poi italiana, un componimento poetico che rinvia al suo contenuto: la finzione di un dialogo amoroso tra poeta e pastorella. L'unico esempio italiano veste la forma della → ballata (minore; schema Y(y)X; AB : AB ; B(b)X):

> In un boschetto trova' pasturella
> piú che la stella — bella, al mi' parere
>
> Cavelli avea biondetti e ricciutelli,
> e gli occhi pien' d'amor, cera rosata;
> con sua verghetta pasturav' agnelli;
> discalza, di rugiada era bagnata;
> cantava come fosse 'namorata:
> er' adornata — di tutto piacere
>
> (G. Cavalcanti).

Dalla forma metrica della **pastorella** deriva la → villanella e dal principio dialogico e scenico elementare il nocciolo del dramma pastorale (→ idillio).

pentametro

(gr. *pentámetros*). Verso dattilico (→ dattilo) dal nome ingannevole: dovrebbe essere di ‘cinque misure’, mentre lo schema –́⏔⏔ , –́⏔⏔ , –́ / –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ denuncia sei → ictus; è dunque un esametro composto da due membri catalettici *in syllabam* (→ catalessi); ovvero è pensabile come un raddoppio del → *colon* dell’esametro dattilico determinato dalla cesura pentemimera, ovvero una duplicazione dell’*hemíepes* (→ esametro). Nel secondo *colon* non è ammessa la sostituzione dello spondeo al dattilo. Quintiliano ne indicò una diversa scansione a cinque ictus che ne giustificava storicamente il nome; ma si veda la lettera di A. Boito a D’Ovidio in D’Ovidio [*Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale*, 3 voll., Guida, Napoli 1932] in cui si dimostra che sul **pentametro** cadono inequivocabilmente sei accenti. Chiamasi anche *elegiaco*. Raramente è usato da solo, raramente è anteposto all’esametro, ad esso s’accoppia, invece, stroficamente in posizione subordinata nel → distico elegiaco (a Roma: Catullo, Tibullo, Properzio, Ovidio).

Nella riduzione barbara (→ metrica barbara), poiché nel secondo → emistichio il **pentametro** presenta sempre sette sillabe, Carducci risolse con un settenario piano nella seconda parte e un quinario, senario o, ancora, settenario, nella prima. Le piú volte con doppio settenario: «e traverso gli abeti — tremola d’oro il sole» (*L’ostessa di Gaby*); con quinario piano + settenario: «da lungi il rombo — de la volante s’ode» (*Mors*); con quinario sdrucciolo + settenario: «Non corre un fremito — per le virenti cime» (*ibid.*). Il ritmo del **pentametro** antico letto secondo una → scansione che segnali con accenti forti la quantità (le lunghe) esigerebbe l’accento sull’ultima sillaba del primo e del secondo emistichio («Nón est cónveniéns / lúctibus ílle colór», Ovidio); Carducci lo riprodusse esattamente (in scansione dunque quantitativa ‘alla tedesca’; → metrica barbara) solo nella per questo famosa *Nevicata* (con settenario tronco + ottonario tronco):

> suóni di víta piú / nón salgon dálla cittá

nón d’amór la canzón / ílare dí gioventú
gémon, cóme sospír / d’ún mondo lúngi dal dí.

piede

Nella metrica greca e latina, gruppo unitario di due o piú sillabe brevi o lunghe riunite sotto un → ictus. Nel **piede** si distingue l’→ arsi, l’elemento forte, segnato dall’ictus, e la tesi, l’elemento debole dove la voce si abbassa. Tale gruppo costituisce l’elemento basilare di un metro o di un ritmo; e designa l’arte medesima: «pedibus claudere verba» per dire «scrivere versi», (Orazio, *Satire*). Dentro il **piede** l’unità di misura è la breve (*chrónos prôtos* ‘tempo primo’; in lat. *mora*). Generalmente vale l’equazione – = ⏑ ⏑, in quanto la lunga viene considerata di durata doppia della breve. Quanto al numero dei tempi primi i piedi principali si distinguono cosí: 1) di due tempi: pirrichio (⏑ ⏑); 2) di tre tempi: → giambo (⏑ –́), → trocheo (–́ ⏑), tribraco (⏑ ⏑ ⏑); 3) di quattro tempi: → spondeo (–́ –), → dattilo (–́ ⏑ ⏑), → anapesto (⏑ ⏑ –́), → anfibraco (⏑ –́ ⏑), proceleusmatico (⏑ ⏑ ⏑ ⏑); 4) di cinque tempi: baccheo (⏑ –́ –), cretico (–́ ⏑ –), palimbaccheo (– –́ ⏑), peone (in quattro forme: –́ ⏑ ⏑̀ ⏑, ⏑́ – ⏑̀ ⏑, ⏑́ ⏑ – ⏑̀, ⏑́ ⏑ ⏑ –̀); 5) di sei tempi: i due ionici (–́ – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ –́ –), coriambo (–́ ⏑ ⏑ –̀), digiambo (⏑ – ⏑ –́), ditrocheo (–́ ⏑ – ⏑), antispasto (⏑ –́ –̀ ⏑), molosso (– – –); 6) di sette tempi: epitrito (in diverse forme, tra cui: ⏑ –́ – –, –́ ⏑ – –, – –́ ⏑ –, –́ – – ⏑), docmio (⏑ –́ –́ ⏑ –); 7) di otto tempi: dispondeo (– – – –).
Quanto al ritmo si distingue il **piede** *ascendente*, quello che, cominciando dalla tesi va rinforzandosi con movimento ascendente verso l’arsi (esempio ⏑ ⏑ –́) dal **piede** *discendente*, quello che comincia dall’arsi, decrescendo progressivamente verso la tesi (esempio –́ ⏑ ⏑). Inoltre dicevansi fino a ieri piedi *razionali* quelli che mantengono lo schema loro proprio, *irrazionali* quelli che lo modificano sostituendo in un verso piedi di durata minore, ad esempio – –́, oppure – ⏑́ ⏑, oppure ⏑ ⏑ –́ che sostituiscono ⏑ –́. Ci sono metri costituiti da un solo **piede** (→ dattilo, esametro dattilico) o

da dipodie come le serie giambiche, trocaiche e anapestiche (→ giambo; trocheo; anapesto).
Nell'area mediolatina *pes* designa un verso in quanto fa parte di una *copula* o coppia di versi o di raggruppamenti di versi, che vengono detti *pedes*. Nella metrica italiana si chiamano piedi i gruppi di versi in cui può essere divisa la prima parte della → canzone o la stanza della → ballata, o anche le prime due quartine del → sonetto. La → metrica barbara s'appropria del **piede** come dello strumento principe dell'imitazione neoclassica, parlando di piedi persino polemicamente contro l'usata poesia (Carducci). La metrica novecentesca sente ritmicamente il **piede** e ne esalta, qua e là con forza, funzione autonoma e valenza di contro all'→ isosillabismo (→ libero, verso).

pindarica, ode → epinicio; epodo; ode.

pitiambica/-o

Nella metrica classica, sistema strofico → distico, in due versioni. La prima:

I)
–́ ⏖ , –́ ⏖ , –́ ⏖ , –́ ⏖ , –́ ⏑ ⏑ , –́ ⌒
⏔ — ⏑ –́ , ⏔ –́ ⏑ ⌒

cioè un → esametro dattilico + un → dimetro giambico acatalettico (→ dimetro; giambo; catalessi); usato da Archiloco poi da Orazio:

Nòx eràt et caelò fulgèbat lùna serèno
inter minòra sìdera

(Orazio, *Epodi*, 15, vv. 1-2).

L'altra:

II)
–́ ⏖ , –́ ⏖ , –́ ⏖ , –́ ⏖ , –́ ⏑ ⏑ , –́ ⌒
⏑ –́ ⏑ — , ⏑ –́ ⏑ — , ⏑ –́ ⏑ ⌒

cioè un esametro dattilico come sopra + un trimetro giambico puro. Ad esempio:

Àltera iàm teritùr bellìs civìlibus aètas,
suìs et ipsa Ròma viribùs ruit

(Orazio, *Epodi*, 16, vv. 1-2).

Carducci seguí Orazio restituendo in *Sirmione* l'esametro alla maniera sua e il dimetro giambico acatalettico (primo sistema) con un settenario sdrucciolo; e in *Le due torri* (ma i distici sono aggregati in strofe tetrastiche) il trimetro giambico (secondo sistema) con un endecasillabo sdrucciolo. Vale la denominazione generica di → ode.

polimetro

Componimento poetico costituito di versi di differente misura senza uno schema regolare neppure nelle rime; oppure costituito di diversi organismi metrici regolari in sequenza irregolare (→ tradizione astrofica; isometrico). Tipica la propensione alla polimetria della versificazione 'bucolica' già quattrocentesca (ad esempio *La notte torna e l'aria e 'l ciel s'annera* nella *Bella mano* di Giusto de' Conti), e poi negli esiti per la scena del genere, il dramma pastorale, come l'*Aminta* del Tasso o il *Pastor fido* di G. B. Guarini, che presentano i tradizionali endecasillabi e settenari nelle azioni e forme liriche, inclusa la canzone petrarchesca nei cori («O bella età dell'oro» nell'*Aminta*, schema identico a *Chiare fresche et dolci acque*; abC : abC; cdeeDfF per cinque stanze piú congedo). Cosí poi, con aggiunta dei metri brevi dell'ode-canzonetta, nel melodramma metastasiano. Piú intensa la polimetria dell'opera lirica moderna. Nel libretto della *Butterfly* di Puccini, Illica e Giacosa usano, isometricamente o in combinazione con altri versi, tutte le misure canoniche dal trisillabo al doppio settenario, e poi: versi lunghi nei recitativi (→ aria) per esigenze di avvicinamento alla prosa della conversazione, frattura *ad libitum* dei versi nelle battute dialogiche, ecc. [cfr. Mengaldo P. V., *Questioni metriche novecentesche*, 1989, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 27-74].

prosa ritmica

Greci e Romani si studiarono di produrre il *numerus* o ritmo nella prosa grazie a opportune scelte di vocaboli con accenti calcolati, → allitterazioni, ecc. Sarà meglio chiamarla, non ritmica né poetica, ma *prosa metrica*: (→ clausola; *cursus*). Per la **prosa ritmica** italiana in tempi recenti, novecenteschi, si possono fare tre esempi: 1) le figure ritmico-sintattiche dell'ultima prosa dannunziana, piú intimistica, ma anche quella ufficiale (i discorsi di Fiume: «certe cadenze, certe clausole mi balenavano dentro come quei baleni che appariscono a fior del metallo strutto, ai margini della fossa fusoria», cosí il Vate nel *Libro segreto* [cfr. Beccaria G. L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975]); 2) il Boine dei *Frantumi*: «Quándo la séra rincáso e mi séggo all'accéso camíno...», con ritmo ternario (dattilico; → dattilo; novenario), e si vedano anche altri vociani sempre a cavallo tra prosa e poesia [cfr. Bertone G., *Il lavoro e la scrittura. Saggio in due tempi su Giovanni Boine*, il Melangolo, Genova 1987]; 3) Pavese: «Cosí, il giórno che salímmo insiéme sulle cóste áride délla collína, di frónte – príma, nelle óre bruciáte, avevámo battúto il fiúme e i cannéti – *non so béne se fóssimo sóli*» (*Il nome*, *Feria d'Agosto*), su ritmi, non regolarissimi, dell'→ anapesto di *Lavorare stanca* (perfetto invece l'ultimo membro; → decasillabo anapestico).

prosimetro

(lat. *prosimetrum* 'prosa e versi'). Opera letteraria in cui la prosa è alternata, in misura maggiore o minore, ai versi. Esempi di **prosimetro** sono già nella letteratura latina classica (ad esempio gli esametri inseriti nel *Satyricon* di Petronio), ma è nel Medioevo che la forma si impone con la *Consolatio Philosophiae* di Boezio e con le opere dei poeti-filosofi della scuola di Chartres (Alano di Lilla, Bernardo Silvestre). Nella tradizione italiana il primo **prosimetro** è la *Vi-*

ta nova di Dante, che si rifà proprio all'esempio boeziano e in cui una scelta di trentuno liriche giovanili viene corredata da una prosa a doppia funzione, narrativa (la storia dell'amore per Beatrice) e critico-esegetica (le 'divisioni', ovvero l'illustrazione tematica del significato delle varie poesie). Nella *Vita nova* si assiste insomma, per la prima volta e in contemporanea, alla natura duplice che il rapporto tra prosa e poesia può mettere in atto: Dante opterà poi per la sola seconda funzione, quella critico-esegetica, nell'altro suo **prosimetro**, il *Convivio*. La tradizione italiana sceglierà di volta in volta per l'una o l'altra via, con una preferenza per quella narrativa (a partire dalla *Commedia delle ninfe fiorentine* di Boccaccio per arrivare all'*Arcadia* di Sannazaro e agli *Asolani* di Bembo) che non è però esclusiva (alla struttura del *Convivio*, in cui cioè la prosa ha la funzione di chiarire e illustrare le potenzialità filosofiche e teoretiche degli inserti versificati, rimandano ad esempio gli *Eroici furori* di Giordano Bruno). Nell'Ottocento e nel Novecento il **prosimetro** perde progressivamente terreno in coincidenza con la stessa rivoluzione e rielaborazione concettuale cui è sottoposta una delle sue componenti principali, appunto il verso (→ libero, verso; verso). Con un inno alla morte intessuto di settenari ed endecasillabi variamente rimati si apre il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* contenuto nelle *Operette morali* di Leopardi, e un'alternanza di versi e prosa (lirica) è presente in alcune parti dei *Canti orfici* di Dino Campana.

prosodia

(gr. *prosodía* 'accento, modulazione della voce', *prós* 'accanto, verso' + *odé* 'canto'). In origine il termine indicava i modi della disposizione delle parole del canto. Fu tradotto esattamente dai latini con *accentus* (*ad-cantus*) e impiegato per designare l'accento, ma anche la quantità (→ accentuativa/quantitativa, metrica; metrica; metro), l'aspirazione e altri fattori della distinzione delle parole poetico-me-lodiche. In generale **prosodia** divenne il nome dell'in-

sieme dei fenomeni e regole dell'accentazione e della quantità sillabica (piedi, lunghe e brevi, versi, ecc.); e dunque è termine strettamente legato alla metrica classica, quantitativa per eccellenza. Poi, per estensione – a parte il significato prettamente linguistico –, **prosodia** s'impiega oggi per indicare le regole del verso che in qualche modo sono legate alla fonetica, per esempio la rima, il sillabismo, l'accento, ecc. Di recente questo approccio prosodico all'analisi formale della poesia s'è ampliato cospicuamente, da una parte per lo sviluppo degli studi linguistici, dall'altra per la medesima utilizzazione esasperata della lingua e del metro ad opera di poeti del Novecento. Halle
suoi problemi fonologici; e giú quindi con le questioni squisitamente prosodiche come la valenza (gerarchica) degli accenti secondari, della loro trasformazione in → ictus, della possibilità di due accenti (o ictus) contigui, ecc. (→ metro; cesura).

Q

quadernario → capitolo

quadrisillabo → quaternario

quarta rima

Componimento poetico in strofe di quattro versi ciascuna. Ogni strofa è autonoma quanto a schema di rime: ABAB | CDCD | , ecc. (schema separato), oppure è autonoma, ma ripete lo schema: ABBA | ABBA | , ecc.; oppure, raramente, le strofe sono incatenate a mo' di → terzina: ABBA | BCCB | CDDC | , ecc. Di grosso successo in alcuni frangenti storici la → monorima: AAAA | BBBB | CCCC | , ecc., impiegata per temi didascalici, espositivi, spesso in alessandrini (→ alessandrino). Esempio:

> Quasi ogni greco per comun
> è lairaor, neco e soperbo;
> e in nostra contrà n'è un
> chi de li àotri è pu axerbo
>
> (Anonimo genovese)

su schema abab cdcd efef di novenari. Il *Valentino* del Pascoli è in quartine ABAB con endecasillabi in sede dispari e decasillabi in sede pari (→ decasillabo). Alcuni distinguono da → quartina.

quartina

Propriamente, una strofa di quattro versi. È possibile distinguerla da → quarta rima, in quanto quest'ultima sarebbe il nome dell'intero componimento suddiviso in quartine. Di fatto oggi si usa **quartina** o 'in quartine' per una poesia come, per esempio, *Valentino* di Pascoli. La quartina può essere monorima (AAAA), a rima alternata (ABAB), baciata (AABB), incrociata (ABBA) o anche su tre rime piú una isolata (AAAB) (→ rima). La sequenza può prevedere vari rapporti tra quartine (→ quarta rima). → anacreontica/-o; epodo; sonetto.

quaternario

Anche *quadrisillabo*. Nella poesia italiana verso di quattro sillabe metriche con accento principale di 3ª e gli altri variabili. Già nelle origini, ma anche, tipicamente, nella → canzonetta del Chiabrera, magari misto all'→ ottonario:

damigella
tutta bella
versa, versa quel bel vino.

Ha ritmo trocaico (→ trocheo). Secondo D'Ovidio [*Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale*, 3 voll., Guida, Napoli 1932] il **quaternario** è uno «spezzamento» dell'ottonario e due quaternari piú un ottonario riproducono il tetrametro trocaico acatalettico (→ tetrametro; catalessi).

quinario

Nella poesia italiana, verso di cinque sillabe metriche con accento principale in 4ª, secondario di solito in 2ª, giambico dunque il ritmo, oppure anche in 1ª:

Mélanconía,
nínfa gentíle,
la víta mía

cónsegno a té

(I. Pindemonte, *La melanconia*).

Dante, che delegò l'eccellenza all'→ endecasillabo e in subordine pose il → settenario, ammise nel *De vulgari eloquentia* il **quinario**, che già era stato adoperato dalla Scuola siciliana e poi dai Toscani. Come → emistichio dell'endecasillabo (dunque con → rimalmezzo che lo demarca) lo impiegò pure Cavalcanti (e dell'endecasillabo, nelle varie epoche, è sentito come figlio partenogenetico). Per conto suo Dante lo usò nella canzone *Poscia ch'Amor*, su schema $Aa^5(a^3)Bb^7c^7D : Aa^5(a^3)Bb^7c^7D ; d^7Ee^7FGg^7F$, in rima col primo endecasillabo e con il → trisillabo che fa parte del successivo endecasillabo con effetto locale di rima ravvicinata e martellante:

Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato,	A
non per mio grato,	a^5
ché stato — non avea tanto gioioso,	$(a^3)B$
ma però che pietoso	b^7
fu tanto del meo core	c^7
che non sofferse d'ascoltar suo pianto;	D
i' cantero cosí disamorato	A
contra 'l peccato	a^5
ch'è nato — in noi, di chiamare a ritroso	$(a^3)B$
tal ch'è vile e noioso	b^7
con nome di valore,	c^7
cioè di leggiadria, ch'è bella tanto	D
che fa degno di manto	d^7
imperïal colui dov'ella regna:	E
ell'è verace insegna	e^7
la qual dimostra u' la vertú dimora;	F
per ch'io son certo, se ben la difendo	G
nel dir com'io la 'ntendo,	g^7
ch'Amor di sé mi farà grazia ancora	F

Di doppi quinari (adoni), con gli emistichi indipendenti è costituito «Plange la Chiesa, — plange e dolora, | sente fortura — de pessimo stato» (Jacopone; con → anisosillabismo: **quinario** crescente per sillaba atona). Il **quinario** doppio può essere considerato un → decasillabo con → cesura fissa (vietata la sinalefe tra i due emistichi). Esempio:

Al mio cantuccio, donde non sento

se non le reste   brusir del grano

(Pascoli, *L'ora di Barga*)

con accenti 2^a, 4^a / 1^a, 4^a | 2^a, 4^a / 2^a, 4^a.
Per il **quinario** come emistichio dell'endecasillabo falecio → endecasillabo. Per il **quinario** in veste barbara → adonio. Per i quinari (piani o sdruccioli) dell'endecasillabo barbaro → alcaica/-o; asclepiadea/-o.

R

recitativo → aria

refrain

Anche *respos* o *refranh*; in provenzale è il → ritornello o ripresa (*responsorium* per Dante nel *De vulgari eloquentia*) in origine cantata in coro della → ballata; ritornello legato alle strofe seguenti in modo che l'ultima sua rima debba essere ripresa da quella dell'ultimo verso della strofa.

rejet → *enjambement*

riduzione vocalica

Strutturazione del verso riportato per intero o quasi al dominio di una sola vocale. Dante: «PrisciAn sen vA con quellA turbA grAmA» (*Inferno*, XX, 81). Il fenomeno potrebbe rientrare nell'→ allitterazione, ma se ne fa un caso a parte per la rilevanza in area simbolista e post-simbolista [cfr. Beccaria 1975]. Similmente la *riduzione timbrica* (espressione di Contini) è concentrazione in genere su due sole vocali fondamentali, come nella selezione dei timbri aperti di /a/ e di /o/ in «e in guisA di vOrAgine prOfOndA | s'Apre lA bOccA d'AtrO sAngue immOndA» (Tasso, *Gerusalemme Liberata*). Nella poesia moderna – in Italia, sopra tutti, il solito Pascoli – **riduzione vocalica** e tim-

brica ricorrono con ossessione pari alla preziosità e al virtuosismo, a dimostrazione del prevalere, al limite, dei significanti, ovvero della forma dell'espressione, sui significati. Il suono delle parole (soprattutto le parole tematiche) induce la selezione, conduce l'orchestrazione vocale del verso ed evoca idee immagini cose: «glI aSSIduI bISbIglI perdutI | nel SIbIlo aSSIduo deI fuSI» con propagazione timbrica di /i/ e allitterazione di sibilanti. E in Montale: «cAvAne Avide d'AcquA» (*Proda di Versilia*). Un esempio di **riduzione vocalica** è l'*Erotosonetto* di E. Sanguineti (→ acrostico) soprattutto nei versi inizianti per vocale. Di ispirazione neosperimentale riduzioni vocaliche drastiche, come il riassunto *Moby Dick o La balena*, di G. Varaldo, in un perfetto sonetto in cui compare solo /a/:

> Achab avvampa la masnada stanca,
> a tal campagna aspra fatta atta:
> l'amalgama, la plasma, la maltratta...
> Salda ha la gamba sana, l'altra manca:
>
> la Dannata staccata l'ha dall'anca;
> la gran plaga salata a far da fratta,
> là braccata, stanata, la s'abbatta!
> Flask ammazzata ha la razza franca:
>
> ma l'alba massa ambrata al mar s'avanza:
> massacra, cala, appar, la matta fa;
> attratta dal navarca, la paranza
>
> alla macabra danza, al dramma va.
> L'alma scampata alla fatal mattanza
> (la bara a galla sta) narrar saprà.

rigetto → *enjambement*

rima

(lat. *rhythmus* 'ritmo', probabilmente attraverso il fr. *rime*). Identità di suono (omofonia) tra due o piú parole dalla vocale tonica, compresa, alla fine; di solito collocata in punta di verso (però → rimalmezzo): *vITA* : *smarrITA*; *oscU-*

RA : *dURA* : *paURA*. Ripetizioni di segmenti o parti sonore di parole si dànno in tutte le lingue, anche in prosa, dove a noi giungono, di solito, fastidiose; diventano invece accettato o indispensabile elemento metrico quando sono incluse nella struttura del verso. Non è del tutto vero che la metrica classica non conosca **rima**; meglio, in questo caso, parlare di → omeoteleuto. Né la → metrica barbara la proibisce. In latino la **rima** è *quantitativa* se ripete la sola quantità finale (→ accentuativa/quantitativa, metrica), oppure *quantitativo-melodica* se le quantità melodiche portano gli stessi accenti melodici. Diffusissimo nel Medioevo l'→ endecasillabo leonino con **rima** baciata al mezzo, in cesura ch'ebbe influenza sui distici a **rima** baciata romanzi. Ad esempio:

In terra s*ummus* rex est N*ummus*.
Nummum mir*antur* reges et ei famul*antur*.
Nummo ven*alis* favet ordo pontific*alis*

(*Carmina Burana*).

Nella metrica mediolatina con *rhythmus* s'indica in genere una versificazione costituita da un certo numero di sillabe consuonanti (cioè rimanti) regolate da un certo ritmo (e dunque da regole metrico-quantitative). Di qui, nell'incertezza della terminologia dell'epoca, la stretta correlazione di verso ritmico (= non quantitativo, non metrico) e **rima**, e la progressiva identificazione, in ambito romanzo, di **rima**con verso. La **rima** divenne cosí l'elemento piú importante della struttura, per sineddoche il medesimo discorso poetico in volgare.
Significativamente già in senso moderno, nell'attualizzazione del contrasto con la metrica latina, Dante nel *Convivio* intende per **rima** sia 1) «quella concordanza che ne l'ultima e penultima sillaba far si suole»; sia, in senso piú largo, 2) «tutto quel parlare che in numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade». Di fatto Dante concede massima importanza e cura alla **rima**. Si veda ad esempio come *a*) sempre la **rima** cade sulla concatenazione della → canzone (unica eccezione *Sí lungiamente*, a stanza unica); *b*) delle 204 occorrenze di → *hàpax* nella *Commedia* ben 173 ca-

dono in **rima** (ma cfr. *infra* e Baldelli [«Rima», in *Enciclopedia Dantesca*, IV, 1973, pp. 930-49]).
Nega alla **rima** il mero ruolo di abbellimento eufonico del verso il formalismo novecentesco; che insiste invece sulla **rima** come eccellente fattore metrico, organizzazione versale già nel momento in cui scompone irrazionalmente il testo poetico in una serie, dove 'irrazionalmente' va inteso nel senso dello scarto dalla norma grammaticale. Se è vero poi che il principio regale del discorso poetico sta nel → parallelismo, la **rima** proporrà la piú alta delle equivalenze di suono, fino al punto da investire lo stesso significato delle parole in **rima**.
Si possono considerare, della **rima**, almeno le seguenti funzioni: 1) eufonica; 2) strutturale-versale; 3) parallelistica (parallelismo fonico-semantico); 4) strutturale-strofica; 5) strutturale-ritmica; 6) selezionatrice del linguaggio. La funzione 1) va intesa nel senso di un'*hedoné* auditiva che fa della **rima** (nei versi) un ornamento non esterno ma volto principalmente a indicare, piú di ogni altro indice, la fisicità della parola, il lato non intellettuale e astratto del segno, o meglio l'amalgama di segno convenzionale e di qualità sensoriali proprie del verso (di qui l'effetto di sorpresa, anche minimo, ma immancabile) e il piacere della ripetizione e della memoria (cfr. il finale di *Meriggiare*, dove Montale fa il pieno di assaporamento di rime consonanzanti tra loro e con un verso intermedio). La 2) per un aspetto può dirsi 'demarcativa', poiché fornisce un indice alla nostra percezione del limite del verso, un indice non esclusivo, certo, e per di piú variabile a seconda delle culture; particolarmente rilevato, poi, in alcuni casi, come, per esempio, nell'anisosillabismo, o in composti di forme metriche varie (→ frottola), quando ci dice con chiarezza il compiersi della misura. La 3), anche 'iterativa', è fondante del discorso poetico e la **rima** la attua piú di ogni altro elemento: le parole in **rima** possono far correre parallelamente suoni e significati, che dunque si corrispondono e si potenziano fissandosi (cfr. le prime terzine dalla *Commedia* o il primo sonetto del *Canzoniere*, *suono* : *core* : *errore* : *sono*) creando quasi un discorso a sé in banda laterale; oppure, al polo op-

posto, possono farli discordare, e allora, quanto piú si distanziano tra loro per significato le due parole in **rima**, tanto piú il suono le rende paradossalmente gemelle, creando nel lettore uno spaesamento logico-semantico; che è nuovo stimolo al suo intelletto e ulteriore informazione (ben note per la polemica implicita le rime gozzaniane *duoli* : *fagiuoli*, *Nietzsche* : *camicie*, *trastullo* : *sullo*, ironico-parodistiche le prime due, testimone dell'intenzione d'usare parole sincategorematiche tutt'altro che preziose, l'ultima; con la proposta, piú generale, di far entrare per la finestra delle rime nuove liste lessicali nella casa della poesia, sfruttando con astuzia pure la funzione 6). Nel caso delle rime identiche, che usualmente comportano un massimo di selezione linguistica e ideologica, l'autore spesso ne divarica i significati fino all'equivocità (**rima** *equivoca*) e il lettore è invitato a sorprendere, comunque, le sia pur lievi e sfumate differenziazioni semantiche. La funzione 4) si risolve, vistosamente, nel raggruppamento strofico dei versi, per cui questi diconsi → distici (baciati, dunque, AA BB CC, ecc.), → terzine, → quartine, ecc. e non a caso alcuni portano il nome di → terza **r**, → ottava **rima**, ecc. fino al caso della strofa → monorima. Correlata alla funzione 2) la 5), come da etimo, è presente non solo sull'asse verticale – funzione 3) – ma anche su quello orizzontale: la **rima** convoglia, regola e turba la sintassi e non di rado proietta all'indietro la propria valenza fonica coordinando allitterazione e assillabazione («di Malebolge e li AltrI piAntI vAnI», Dante, *Inferno*, XXI, 5). Non ultima la funzione 6) che si può esemplificare con le prime rime della canzone dantesca *Donne ch'avete*: *amore* : *dire* : (*laude*) *finire* : *mente* : *valore* : *sentire* : *ardire* : *gente*, ecc. che attestano un preciso setacciamento lessicale (per ora solo verbi e sostantivi; parole-chiavi, insomma) teorizzato sul piano ideologico (dolce Stilnovo e tesi dei *magnalia* nel *De vulgari eloquentia*) e fonico-espressivo.

Secondo l'accento di parola le rime si dividono in: *piane*, cioè rime tra parole piane (ritenute normali, come il verso tipico italiano, ch'è piano); *tronche*, cioè tra parole tronche (tronca in vocale: *può* : *co* : *Po*; tronca in consonante: *mar-*

tir : *gioir*, *ardor* : *cor*); *sdrucciole* (*vínsemi* : *sospínsemi*). **Rima** tronca e sdrucciola non sono assenti nella poesia delle origini, ma di solito evitate o eliminate mediante → epitesi, in ispecie nella lirica illustre; vengono adottate generosamente da Chiabrera nell'→ ode-canzonetta, che ne lancia la moda con ottima fortuna perché ben favoriva le esigenze della poesia cantata e poi del melodramma: verranno cassate da Pascoli perché urtanti un orecchio assai indulgente verso gli effetti prosastici in poesia.

Secondo morfologia la **rima** è *facile*, quando il repertorio a disposizione è ampio (amplissimo quello di una **rima** *desinenziale*: *amare* : *toccare*), *difficile*, quando è ricercata dentro un ristretto ventaglio disponibile (*scoppio* : *doppio* : *accoppio*, unica rima in *-oppio* della *Commedia*). Le facili possono essere, oltre che desinenziali, anche *grammaticali* e *suffissali*, o *ripetitive*.

La **rima** *grammaticale* si basa su un rapporto grammaticale tra due serie di rime (cadde già in disuso nel XIII secolo e lo Stilnovo la trascura): *clami* : *clama* : *c'ami* : *c'ama* (Jacopo da Lentini). *Suffissale* è per esempio quella ottenuta con gli avverbi in *-mente*. È *derivativa* quando interviene un legame derivativo etimologico (*disagio* : *agio*; *speranza* : *disperanza*). Invece è *inclusiva* o *a eco* quando c'è inclusione fonica, non d'etimo (*perdono* : *dono*; *arte* : *carte*). Proseguendo nel tecnicismo (*tecniche* sono infatti tutte queste rime piú complesse), la **rima** è 1) *ricca* se all'identità fonica 'regolare' si aggiunge quella di almeno un fonema antecedente la tonica (incluso il secondo elemento di un nesso consonantico: *seCONDO* : *gioCONDO*; *distRATTO* : *baRATTO*); solitamente – e per le origini – ai dittonghi viene attribuita 'ricchezza' solo quando almeno uno dei rimanti ammetta pronuncia dieretica (→ dieresi/sineresi): *disvïata* : *mischiata*; 2) *equivoca*, se fonematicamente identica ma di senso diverso (per etimo o situazione semantica) o di diversa pertinenza grammaticale: *luce* ('la luce', sostantivo) : *luce* (sempre sostantivo, ma 'gli occhi'); *sole* (sostantivo) : *sole* (aggettivo femm. pl.). Tipica dei Siciliani e di Guittone; 3) *equivoca contraffatta* (per esempio: *puro* : *pur ho*), se costituita da catene foneticamente identi-

che ma graficamente distinte e risolte con elementi diversi grammaticalmente; 4) *franta* (o *composta* o *spezzata* o *rotta*), con spezzatura della catena fonica in parole diverse: *parte* : *far te*; e Dante: *sol tre* : *poltre* e *non ci ha* : *oncia*; 5) *per l'occhio*, se propriamente con la stessa grafia ma con accenti diversi: *partí* : *sarti*; 6) *identica*, quando una parola rima con se stessa; normalmente evitata, diviene occasione di gioco sperimentale o, d'altro lato, di esaltazione sacrale della sede rimica con l'eccezionalità dell'occorrenza (nella *Commedia* dantesca *Cristo* rima solo con se stesso). Altra cosa è l'impiego della **rima** identica nella → sestina, dove vige quasi sempre la regola di attribuirle significati piú o meno diversi (*identica equivoca*); 7) per la **rima** *per tmesi*, → tmesi; 8) *irrelata*, quando è senza compagna (→ *rim espars*; *rim estramp*). Nel *De vulgari eloquentia* Dante prevede che un verso o due della sirma restino senza consanguinei (e li chiama *clavis*; ma → canzone; *rim estramp*); 9) *ipermetra*, quando una sdrucciola rima con una piana; sarebbe perfetta se si eliminasse l'ultima sillaba dell'ipermetra. L'eccedenza è dunque della parola sdrucciola, non del verso: *esali* : *alito* (Pascoli); *acquerugiola* : *rifugio* (Govoni). Pascoli trasborda la sillaba 'eccedente' nel computo del verso successivo mediante → episinalefe o → sinafia; 10) per la **rima** *ritmica* (termine un po' equivoco) → anacreontica.

Quanto alla **rima** *siciliana* va tenuto conto del vocalismo tonico siciliano, che presenta cinque vocali incluse la *o* e la *e*, con l'unica pronuncia là ammessa, quella aperta, mentre quello toscano ne presenta sette, incluse la *o* e la *e* aperte e chiuse. I Siciliani facevano rimare perfettamente *usu* : *amorusu* e *aviri* : *sirviri*. I manoscritti dei loro testi furono toscanizzati dai vari copisti (e cosí son giunti fino a noi, con un paio di eccezioni). Per cui gli amanuensi scrivevano e i poeti toscani (ignari del mutamento) leggevano *uso* : *amoroso*, *avere* : *servire*. I rimatori del continente coglievano tali rime nel loro modello privilegiato, le ritenevano perfette e rimavano facilmente e costantemente, per esempio, *voi* : *altrui*. Per antichissimo uso editoriale, infine, si regolarizzavano le rime 'imperfette' e si pubblicava *vui* : *altrui* (oggi si propende a ristabilire la **rima** siciliana nel suo

originario equivoco fonetico e culturale). La **rima** siciliana sopravvive in forme fisse puramente culturali fino a Manzoni, *Cinque Maggio* (*nui* : *lui*).
Inoltre, per tendenza latineggiante e provenzaleggiante, i Siciliani prediligevano *amori* (invece del loro proprio *amuri*) e lo accoppiavano con *cori*, in rima perfetta poiché nell'isola le due *o* sono, senza alternative, aperte. Non cosí in Toscana dove *amori* ha *o* chiusa e *cori* aperta. Quest'ultima 'imperfezione' fu accettata dai Toscani, e poi, per consenso, da tutta la tradizione italiana, dove, dunque, vale anche *e* aperta : *e* chiusa. Cosí anche per *z*, *s* sorde con, rispettivamente, *z*, *s* sonore. Ad esempio, nella *Commedia*, *cozzo* (sordo) : *sozzo* (sonoro, ma forse sordo ai tempi di Dante) : *mozzo* (sordo); *rispose* : *cose* : *spose* (sonoro). Ma fino al Cinquecento nella lirica *z* sorda non rima con *z* sonora [cfr. D'Ovidio F., *Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale*, 3 voll., Guida, Napoli 1932].
Estensioni (per ragioni a volte anche di fonetica delle varietà linguistiche) di quella siciliana sono 1) la **rima** *aretina* (o *guittoniana*) in cui la rima tra *e* : *i* e tra *u* : *o* è estesa da *e*, *o* chiusa anche ad *e*, *o* aperta (esempio tipico, *altrui* : *poi*) per astuzia di ragionamento transitivo al servizio dello sperimentare e 2) la **rima** *bolognese*, analoga a quest'ultima: *lume* : *nome* : *come*, grazie al fatto che *lume* suona *lome* in bolognese. Chiaro che si tratta di scelta stilistica e iperculturale, cosí come culturale è il fenomeno della **rima** siciliana (di cui i Siciliani ovviamente ignoravano l'esistenza e che usavano invece i Toscani). Altre rime *culturali* sono la **rima** *francese* (*-ente* : *-ante* e *-enza* : *-anza*), frequente nella poesia delle origini e che presuppone appunto una pronuncia mentale 'alla francese' di *-en-* (per cui *avenente* suona come *avenante* e può rimare con *amante*); e le varie rime *settentrionali*, influenzate da tratti fonetici locali (per ciò in Emilia può capitare che *lezze*, forma dialetalizzata di 'legge', rimi con *vaghezze*).
Dall'ordine strutturale in cui compare nel componimento, ovvero, per l'occhio, nella catena verticale le rime presentano combinazioni storiche tipiche, come soluzioni della loro funzione strutturante e strofica (→ strofa). Le forme

metriche, infatti, vengono individuate sinteticamente e simbolicamente con le lettere che rinviano alle rime (a lettere uguali rime uguali), oltreché con maiuscole e minuscole (per i versi piú lunghi e piú corti, rispettivamente) e con numeri all'esponente per individuare il metro qualora si possa creare ambiguità.
Rima *baciata*, o *accoppiata*, è quella a coppie AA, BB. **Rima** *alternata*: ABAB (che già individua una → quartina; → sonetto; ottava). **Rima** *incrociata*, lo schema è ABBA (ma nella metrica francese *croisée* indica l'alternata) (→ sonetto). **Rima** *incatenata*, ABA / BCB / CDC, ecc. (cfr. la *Commedia*; → terzina; *encadenata* nei provenzali indicava invece la **rima** alternata). **Rima** *ripetuta*, o *costante* o *replicata*: ABC / ABC (→ canzone; sonetto). **Rima** *rinterzata* o *rafforzata* quando cade su un verso breve che rima con un verso lungo immediatamente precedente o seguente (→ sonetto). Impropriamente si dice *imperfetta* la siciliana che gli utenti sentivano come perfetta; imperfetta piuttosto va detto di una **rima** che, in generale, presenta una corrispondenza di suoni eccepibile senza scusanti di tradizione. L'imperfezione è molto lieve in casi come *arte* : *alte* (scambio di liquide; ma → assonanza; consonanza).
Il Novecento offre una vasta gamma di imperfette, spesso equiparate, nella coscienza metrica, alle perfette, altre volte sentite come una violazione o parodia della norma; come la totale assenza di rime (una buona fetta dell'ermetismo) ha valenza strategica. Per la *rimalmezzo* e la **rima** *interna* → rimalmezzo.

rimalmezzo

Rima che cade in fine di → emistichio, dunque in → cesura. Piuttosto *rima interna* va chiamata, invece, la rima che cade dentro il verso ma in un'altra posizione qualsiasi che non sia la fine di emistichio. **Rimalmezzo** e rima interna possono avere come compagne sia altre **rimalmezzo** o rime interne sia rime 'esterne', cioè in punta di verso.

rim espars

È, in provenzale, la *rima irrelata*: una → rima che non ha altre compagne né nella strofa in cui compare, né in quelle successive. Dicesi anche verso *irrelato* quello che non ha corrispondenza con nessun altro, beninteso sempre in una compagine di versi legati da uno schema riconoscibile (ad esempio in *Lo doloroso amor che mi conduce* di Dante, per cui → canzone).

rim estramp

Termine provenzale: nella sirma della → canzone è una → rima (ma possono essere anche due) priva di compagna dentro la stanza ma che ha, però, una corrispondenza in identica sede nelle stanze successive o in sedi diverse (→ sestina); è ciò che Dante nel *De vulgari eloquentia* chiama *clavis* 'chiave'.

rintronico → tenzone

ripresa → ballata; *refrain*; strambotto

rispetto

Forma metrica che copre un'area piú o meno coincidente con quella dello → strambotto, di cui per alcuni è sinonimo. Forma, dunque, lirica e popolare; ma anche propria della poesia d'arte (con relazioni e influssi verticali reciproci e conseguenti problemi di priorità). In quanto lirica e popolare, affine allo → stornello, alla → villanella, alla → villotta. Se alle origini **rispetto** e strambotto sono termini usati indifferentemente per gli stessi individui (tanto con → ottava siciliana che toscana; cfr. ancora → stornello), in seguito spesso il **rispetto** distingue la variante to-

scana: ABABABCC, oppure AB.AB.CC.DD. Spongano [*Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Pàtron, Bologna 1966] ne presenta alcuni anonimi del secolo XIV con schemi: AB.AB.CC (con l'ultimo distico riccamente assonanzato); AB.AB.AB; AB.AB. AB.AB.CD.CD; e ancora il tipico AB.AB.AB.CC:

> Piú che lo mele hai dolce la parola,
> saggia e onesta, nobile e insegnata;
> hai le bellezze della Camiola,
> Isotta la bionda e Morgana la fata;
> se Biacifiori ci fosse ancora,
> delle bellezze la giunta è passata.
> Sotto le ciglia porti cinque cose:
> amore e foco e fiamma e giglio e rose.

La soluzione in ottava toscana è la piú consueta nei rispetti *continuati*, sequenza in ottave (liriche, non narrative: qui, ancora, la differenza) chiamate anche *stanze per strambotti*, con le stanze legate tra loro con qualche figura retorica di ripresa o di sviluppo. *Stanze rusticali* compose Lorenzo de' Medici (*Nencia da Barberino*) conducendo la bucolica su toni popolareggianti. I rispetti *spicciolati*, invece, sono sí in sequenza ma senza legami di stanza in stanza: cfr. i *Rispetti spicciolati* del Poliziano.

ritmo

1. Dal gr. *rhythmós*, che in origine aveva designato un particolare modo della forma di essere momentaneamente disposta (per esempio un peplo che si dispone a piacimento), con Platone si applicò alla musica o alla danza per indicare il 'movimento ordinato' [cfr. Benveniste É, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966 (trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971)]. Si poté applicare, quindi, il termine **ritmo** a una danza, un canto, i gesti di lavoro, un procedere. E Aristotele poté poi sostenere il **ritmo** misurarsi attraverso un movimento definito. Ancor oggi si parla del **ritmo** delle stagioni, del cuore, del respiro: s'intende sempre un trascorrere nel tempo

e un alternarsi regolare e periodico, non necessariamente simmetrico, anzi spesso fondato sull'attesa mancata e la variazione. Il **ritmo** poetico è, in genere, un alternarsi di sillabe accentate nel tempo, ovvero la successione di momenti forti e deboli, di → arsi e tesi, nel → metro, ovvero la successione di → ictus nella → scansione metrica e nella effettiva recitazione. Nella cultura romanza **ritmo** è fin dalle origini nozione non disgiungibile da quella di metro (→ metrica) e dalle varie accezioni dei singoli termini in coppia oppositiva derivano le diverse concezioni del verso poetico e dei suoi rapporti con la prosa. A periodi particolari, o di transizione o di crisi, corrisponde quasi sempre un'esaltazione dell'opposizione o una piú intensificata tensione. Per noi, nel Novecento, **ritmo** è l'attualizzazione concreta e complessiva di un modello metrico contrapposta a quest'ultimo in quanto schema teorico e canone. Semplificando, si dirà, per esempio, che metro dei singoli versi della *Commedia* è l'endecasillabo ma che il **ritmo** dell'endecasillabo di Dante risulta diverso da quello del Petrarca, ovvero le singole realizzazioni dantesche propongono un modello ritmico verificabilmente diverso, nel suo insieme, da quello di altri autori ed epoche.

Invece, in senso strettamente tecnico, nell'antichità greca, con **ritmo** s'indicava il prodotto dei poeti melici nella lirica o dei tragici nei cori; ma sempre in contrapposizione alla distribuzione ordinata dei piedi (→ piede). E i grammatici latini contrapponevano *rhythmus* (nel lat. medioevale anche *rythmus* o *rithmus*) a *metrum* per indicare un discorso in 'piedi', intesi come unità ritmiche che compongono il verso, ma in sequenza libera, ossia non regolata organicamente e delimitata dal verso regolarizzato (*metrum*, appunto). A lungo, in epoca classica e oltre, il **ritmo** fu dunque legato al piede, pur non 'misurato'. Chi contrastò decisamente questa tradizionale identificazione fu infine il formalismo slavo, che mise in discussione radicalmente l'utilità del concetto basilare della → prosodia greco-latina, appunto il piede, dal momento che gli sostituí, quale unità fondamentale del **ritmo** poetico, il verso inteso come segmento 'ritmico-sintattico' o segmento d' 'intonazione'. An-

che da questo punto di vista, quella formalista fu una rivoluzione. Nel tentativo, in gran parte riuscito, di concentrare attenzione e valori sul testo poetico in quanto tale, e nella sua aurea autonomia, i formalisti espulsero ogni rapporto esterno e/o naturale (astronomico, biologico) per enfatizzare la peculiarità ritmica del testo, con le punte estreme di chi sostenne che il **ritmo** giambico preesiste al verso giambico (→ giambo) cosí per estensione, l'anapestico (→ anapesto), ecc., secondo il presupposto per cui l'impulso ritmico, l'organizzazione ritmica del movimento, sussistono nella coscienza prima di ogni loro materializzazione. I concetti fondamentali di 'imprevedibilità', 'attesa frustrata' (il tempo del linguaggio del verso è un tempo d'attesa), 'scarto' dalla lingua corrente, nonché la ricerca di un elemento o una gerarchia di elementi strutturanti l'intero discorso poetico, propri del formalismo russo, trovano il loro punto focale nel **ritmo** concepito come principale fattore organizzante e variabile necessaria e dominante: la qualità totale del movimento di un verso. Il metro allora viene a ricoprire il ruolo subalterno di una componente del **ritmo**. Il **ritmo** viene ad essere la realizzazione specifica ma insieme l'infrazione necessaria e determinante del canone metrico.

Se la poesia fu il primo amore dei formalisti, il concetto di **ritmo** fu la sostanza di quell'amore; e finí che la poesia stessa vi si identificò come nell'elemento distintivo per eccellenza e nel principio primo del linguaggio poetico. Venivano ad essere inclusi in tal modo nel **ritmo** sia elementi 'quantitativi' o 'di relazione' come accento, tono, durata, sia 'qualitativi' o intrinseci come l'allitterazione. Ma anche la semantica e la sintassi rientrano di conseguenza a pieno titolo nell' 'orchestrazione' e individuazione ritmica dei versi: il verso non è che l'effetto di una combinazione di vocaboli ritmico-sintattico-semantica. Cade l'ipotesi estremistica (iperformalista ma avversata dai formalisti) di chi vuole che meglio si senta e comprenda il **ritmo** in una lingua straniera ignota; e risulta riconfermata l'intraducibilità della poesia. Il **ritmo** sarà costituito, in ultima analisi, non dalle singole sillabe e fonemi e accenti, ma dalle pa-

role e dall'ordine e qualità d'esse; viceversa il **ritmo** complessivo 'deforma' il significato delle parole (che è un altro aspetto dello scarto dalla lingua standard).

La differenziazione tra **ritmo** e metro progredisce anche sul lato della 'competenza': il metro come sistema di misure fissato dalla tradizione, può essere solo riconosciuto e applicato, il **ritmo** può essere percepito anche da un ascoltatore ignaro delle norme che sovrintendono la composizione dei versi, ignaro cioè dei metri. Il formalismo declina e spiega, dunque, sul versante dei rapporti col fruitore e del patto autore/pubblico, l'antico detto di Beda che riassumeva una larga convinzione, poter esserci **ritmo** senza metro ma non viceversa: «et quidem rhythmus per se sine metro esse potest, metrum vero sine rhythmo esse non potest, quod liquidius ita definitur: metrum est ratio cum modulatione, rhythmus modulatio sine ratione» [cfr. Avalle D'A. S., *Le origini della versificazione moderna*, Giappichelli, Torino 1979]. L'idea che il verso possa fare a meno del metro ma non del **ritmo** va inquadrata nell'ambito di una piú o meno coeva poesia russa ed europea (futurista e simbolista) in cui le nuove esperienze di verso → libero insistono sul **ritmo** progressivamente elevato a norma di se stesso. L'idea formalista della necessità delle irregolarità metriche nella materializzazione del linguaggio versale, va di pari passo con la pratica delle irregolarità e violazioni metriche programmate della nuova poesia da Blok a Eliot e con le ricerche di forme alternative. Mallarmé individuava nel **ritmo** la sigla del linguaggio poetico comunque si manifesti, anche attraverso la prosa: «Non esiste prosa; c'è l'alfabeto e poi dei versi, piú o meno compatti, piú o meno effusi. Tutte le volte che c'è sforzo verso lo stile, c'è versificazione». Ch'è un'altra manifestazione estrema dell'equazione formalista **ritmo** = stile. È significativo che chi inaugura in Italia una moderna sensibilità del linguaggio poetico, Pascoli, parli, a proposito di un metro (decisivo in tale contesto) quale il → novenario di 2ª, 5ª, 8ª, di nuova «coscienza ritmica», scovandolo persino in «Quel rámo del lágo di Cómo».

La radicalizzazione dell'opposizione **ritmo**/metro ha per-

corso, nella riflessione degli studiosi, via via tutti i binomi contrastivi delle scienze linguistiche attuali. Dunque: il **ritmo** sta al metro, cioè il fatto individuale sta alla norma collettiva, sociale, istituzionale, come la *parole* sta alla *langue*, in termini sausurriani, e come il messaggio sta al codice in termini jakobsoniani e, in senso linguisticamente piú stretto, come la stilistica sta alla grammatica. Tale *iter* della radicalizzazione si spiega anche, sul terreno letterario, con l'accamparsi assoluto, nel Novecento, di una lirica che vuol distaccarsi dal sistema dei generi e offrirsi come campo affermativo di un'assoluta libertà dell'individuo. E perciò: **ritmo** come funzione di tale istanza di libertà, come sigla stilistica assoluta. È probabile che piú attenzione vada rivolta sia a chi, metricologo o antropologo, attesta la fisiologicità e insomma la matrice antropologica (Leroi-Gourhan), la carica fisico-energetica del **ritmo**, sia – e molto piú – a chi, come Bachtin, indirettamente contesta che la *parole* sia individuale e la cala nel 'genere' sociale, nella dialogicità interna tra l'io e l'altro [cfr. inoltre Seidel W., *Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1976 (trad. it. *Il ritmo*, il Mulino, Bologna 1987) e Baratta G., «Ritmo», in *Enciclopedia Einaudi*, XII, Einaudi, Torino 1981, pp. 185-209].

2. In un'accezione specifica, in metrica italiana, s'indica con **r** seguito da un aggettivo convenzionale (**Ritmo** *Laurenziano*: «Salva lo vescovo senato»; **Ritmo** *Cassinese*: «Eo, sinjuri, s'eo fabello»; **Ritmo** *su Sant'Alessio*: «Dolce, nova consonanza») quegli organismi poetici delle origini piú arcaiche composti in → lasse monorime (novenari-ottonari su una rima piú una serie minore di deca-endecasillabi su un'altra rima; e dunque caratterizzati da → anisosillabismo) di ambiente benedettino, che sembrano varcare la soglia tra la metrica bassolatina e quella accentuativa romanza (→ accentuativa/quantitativa, metrica).

ritornello

Nella → metricologia delle origini **ritornello** o *tornello* è un verso o gruppo di versi (distico, perciò **ritornello** *doppio*)

che chiudono uno schema (sonetto ritornellato, serventese ritornellato). → ballata; *refrain*.

romanella → villot(t)a

romanza

Sinonimo di *ballata romantica*, sia in poesia sia nella moderna (romantica) opera lirica musicale (→ aria). La **romanza** è di origine nordica (inglese e scozzese), di natali popolari e solo molto piú tardi si è diffusa in Europa nella forma letteraria. Nel periodo arcaico eran distici a rima baciata di versi di quattordici sillabe ad andamento giambico catalettico (→ catalessi; giambo), in seguito tetrastici a rima alterna con ritmo di → tetrametro giambico-anapestico nelle sedi pari, chiusi da un → ritornello di due versi, piú tardi ancora soppresso. Caratteristica precipua rimane il tema: non lirico (come nella ballata mediterranea) ma narrativo, epico-lirico, legato a una visione mistico-eroica e fantastica delle imprese d'amore, di morte e della Natura nella cornice di un mito feudale e cavalleresco. Glorioso lo sviluppo germanico con Goethe, Schiller, Chomisso, ecc. e inglese con W. Scott, Wordsworth, Coleridge. In tali vesti di temi e gusti, propriamente rivoluzionari, e non negli schemi metrici, la **romanza** giunse anche piú a sud e in Italia nel primo e pieno Ottocento: innanzitutto G. Berchet con traduzioni prosastiche da Burger (*Leonora* e *Il cacciatore feroce*) dentro la *Lettera semiseria*, poi la traduzione in versi della *Leonora* medesima; e ancora S. Biava, D. Guerrazzi, G. Prati e poi Carducci (*La leggenda di Teodorico*; *Jaufré Rudel*), con preferenza per una metrica di facile e orecchiabile ritmo, e perciò con ripresa dell'→ ode-canzonetta preferibilmente in parisillabi, ad esempio l'ottonario:

Su 'l castello di Verona	a
batte il sole a mezzogiorno,	b
da la Chiusa al pian rintrona	a
solitario un suon di corno,	b

mormorando per l'aprico	c
verde il grande Adige va;	d'
ed il re Tëodorico	c
vecchio e triste al bagno sta	d'

(*La leggenda di Teodorico*)

o con versi come il → novenario di 2ª, 5ª, 8ª (*Jaufrè Rudel*) che è un finto imparisillabo. Frequentemente opzionato il → polimetro (*I profughi di Parga* di G. Berchet).

rondeau

Nella metrica francese è un componimento per musica, che in antico si chiamava pure *rondel*, solitamente di otto versi, dei quali uno o piú vengono ripetuti integralmente in alcune posizioni, specialmente all'inizio e alla fine. Originariamente accompagnava un ballo in tondo, di qui il nome che in italiano suona *rondò* o *rotondello*. Scarsissimi da noi gli sviluppi. Antonio da Tempo (*rotundellus*) e poi Gidino da Sommacampagna (→ metricologia) ne dànno esempi da laboratorio non distanti da varianti di → ballata: ab aaab aaab (settenari), con i vv. 1, 4, 8 ripetuti pari pari. Boiardo chiama *rodundelus* una forma di ballata molto complessa: ripresa xYyX e otto stanze *unissonans* (tante quanto i numeri di versi della strofa) XAaB bCcX. La compagine originaria verrà ripescata dai cultori antiquarî per nuovi esperimenti (Carducci, *O piccola Maria*; D'Annunzio, con varie soluzioni, nell'*Intermezzo melico* della *Chimera*) (→ barzelletta).

rondel → ***rondeau***

rotondello → ***rondeau***

S

saffica/-o

Verso o strofe (minore e maggiore). Il verso **saffico** minore è chiamato anche → endecasillabo **saffico**, ed è impiegato nella strofe minore (o sistema **saffico** minore; cfr. *infra*). Schema: —́ ⏑ — — , —́ / ⏑ ⏑ , —́ ⏑ — ⌒, ovvero una pentapodia logaedica col dattilo in terza sede (logaedico è un periodo ritmico formato da dattili e trochei). La → cesura piú frequente è quella maschile dopo la quinta sillaba. In Orazio il secondo piede è spondaico. In struttura stichica ricorre in Seneca; in strofe tetrastica – ben piú importante apparizione – in Catullo, Orazio e ancora Seneca. Ecco lo schema del sistema **saffico** minore (non per importanza ma per lunghezza del verso **saffico**):

—́ ⏑ — — , —́ / ⏑ ⏑ , —́ ⏑ — ⌒
—́ ⏑ — — , —́ / ⏑ ⏑ , —́ ⏑ — ⌒
—́ ⏑ — — , —́ / ⏑ ⏑ , —́ ⏑ — ⌒
—́ ⏑ ⏑ , —́ ⌒

ovvero tre volte un endecasillabo **saffico** minore piú un → adonio. Esempio:

> Mércuri, facúnde nepós Atlantis,
> quí feros cultús hominúm recentum
> vóce formastí catus ét decorae
> móre paláestrae
>
> (Orazio, *Carmina*).

Secondo alcuni trattasi del precedente dell'→ endecasillabo italiano.
Il verso **saffico** maggiore è verso di quindici sillabe di

schema: –́ ⏑ – – , –́ ⏑ ⏑ –̀ , / –́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ –́ 𝄐. S’unisce in seconda sede all’*aristofanio* (cosiddetto dall’uso che ne fece Aristofane; è costituito da un dattilo seguito da due trochei: –́ ⏑ ⏑ , –́ ⏑ –́ 𝄐) nel sistema **saffico** maggiore: strofe distica, dunque, che ricorre in una sola ode oraziana.
La → metrica barbara puntò al solo sistema **saffico** minore, realizzato con tre endecasillabi e un quinario (ch’è già la struttura del → serventese caudato). Tentò l’imitazione già Leonardo Dati al tempo del Certame Coronario. Poi ancora, nel Cinquecento, Tolomei e altri; e sugli inizi del secolo Galeotto del Carretto [cfr. Martelli M., *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, III/1. *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984, pp. 519-620] con tre endecasillabi con rimalmezzo che isola il quinario iniziale per surrogare cosí la cesura latina. La soluzione in seguito piú consueta fu quella di endecasillabi preferibilmente di 4ª (piú rispondenti al modello) oppure di 6ª piú l’adonio (quinario solitamente con accento di 1ª), rimati ABAb, o non rimati, come in Carducci, *Dinanzi alle terme di Caracalla*:

> Corron tra ’l Celio fòsche e l’Aventino
> le nubi: il vento dal pian tristo move
> umido: in fondo stanno i monti albani
> bianchi di neve.

Sostituiscono settenario a quinario in ultima sede Monti e Manzoni. Come al solito Pascoli, alla cui sensibilità la **saffica** fu congeniale, complica il gioco e la sfida: costruisce un endecasillabo di 1ª, 3ª, 5ª, 8ª (o 7ª) e 10ª che corrisponde perfettamente all’endecasillabo **saffico** a costo di andare a calcare con → ictus sillabe linguisticamente atone (o debolmente toniche); fenomeno tipico della tecnica pascoliana capace di fare di «e cosí» un → dattilo:

> Splende al plenilunïo l’orto; il melo
> trema appena d’un tremolio d’argento...
> Nei lontani monti color di cielo
> sibila il vento
>
> (*Solon*, *Poemi conviviali*).

scansione

Comunemente: lettura esecutiva del verso che ne fa risaltare gli istituti linguistico-metrici, cioè numero delle sillabe, → ictus, → arsi/tesi, brevi e lunghe (→ accentuativa/quantitativa, metrica) e in definitiva il → metro. Oggi si tende a distinguere tra **scansione** e lettura (o esecuzione o recitazione). Quest'ultima è la concreta realizzazione fonico-corporale del verso come messaggio sonoro (non importa che tale oralità risuoni nell'aria esterna ad alta voce oppure nell'interno della coscienza auditiva: si può eseguire una poesia o un motivetto melodico nella propria mente). Mentre la **s** metrica è il momento in cui si cala lo schema metrico (che è uno schema astratto) nel materiale fonico-verbale (nel corpo del lessico e della sintassi) per riconoscere l'effettiva possibilità di realizzazione (e l'efficacia) del primo. Non è detto, poi, che la lettura debba seguire necessariamente l'accertata corrispondenza tra metro e segni linguistici. Per esempio, ci sono testi teatrali versificati (in endecasillabi sdruccioli, poniamo) che possono essere eseguiti come da **scansione**, cioè proprio come endecasillabi sdruccioli (di solito con forti *enjambements*), ricondotti forzatamente agli accenti di 4ª o 6ª, e fatti risuonare come tali. Ma molto piú naturalmente possono essere recitati come prosa o quasi, pur avendoli riconosciuti nella loro struttura metrica [cfr. Bertinetto P. M., *Strutture soprasegmentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, in «Metrica», I, 1978, pp. 1-54 e Id., *Autonomia e relazionalità della metrica*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere», serie III, XVIII, 1988, pp. 1387-409]. → metrica; metro; ritmo; verso.

sciolto, verso

Nella → metricologia del Cinquecento un verso con accenti non 'legati', per esempio un → endecasillabo con accento sulla 4ª non accompagnato da accento su 6ª o 8ª (Minturno). Oggi e in generale: endecasillabo non rimato, cioè se-

rie di endecasillabi (o, eventualmente, di versi di ugual metro) non legati da rima, quelli, insomma, nati e sviluppati da un Cinquecento classicheggiante e consacrati definitivamente dal Settecento (a parte qualche esempio precedente isolato e non preannunciante come il *Mare amoroso*, secolo XIII). Esempi: Luigi Alamanni, egloga necrologica per Cosimo Rucellai; il → recitativo dell'*Aminta*; la traduzione dell'*Eneide* di Annibal Caro. Poi, con grande tornitura sintattica, il Parini del *Giorno*:

> Sorge il mattino in compagnia dell'alba
> Dinanzi al sol che di poi grande appare
> Su l'estremo orizzonte a render lieti
> Gli animali e le piante e i campi e l'onde.

E ancora traduzioni: l'*Odissea* di I. Pindemonte e l'*Iliade* di V. Monti. Nell'Ottocento: i *Sepolcri* e le *Grazie* del Foscolo:

> All'ombra de' cipressi e dentro l'urne
> Confortate di pianto è forse il sonno
> Della morte men duro? Ove piú il Sole
> Per me alla terra non fecondi questa
> Bella d'erbe famiglia e d'animali…
>
> (*Dei Sepolcri*).

> Tre vaghissime donne a cui le trecce
> Infiora di felici Itale rose
> Giovinezza, e per cui splende piú bello
> Sul lor sembiante il giorno, all'ara vostra
> Sacerdotesse, o care Grazie, io guido.
>
> (*Le Grazie*).

Urania, poemetto giovanile manzoniano, *L'infinito*, *Alla luna*, ecc. di Leopardi fino al Pascoli nei *Poemi conviviali*. Il quale Pascoli, rispondendo all'inchiesta di Marinetti sul verso libero (→ libero, verso; metrica libera) sosteneva, per rinviare al mittente l'implicito invito, che «un verso libero dai mille atteggiamenti, capace coi suoi accavallamenti delle piú imprevedibili sorprese ritmiche, l'avevamo e da un pezzo: il verso endecasillabo sciolto». E ancora nel Novecento pieno scrivono versi sciolti il Gozzano del poemetto *Le farfalle*, Sbarbaro, Saba, Fortini:

Ogni cosa, puoi dirlo, è assai piú buia
di quanto avevi immaginato, in questa
casa dove ti han detto di aspettare
che tornino gli amici tumultuosi

(F. Fortini, *Un'altra attesa*).

selva

Componimento poetico astrofico (→ tradizione astrofica; strofa) che assiepa liberamente ('a selva') metri di varia misura. Mutuò il nome da una silloge del latino Stazio (varia anche di argomenti), sorse e fiorí nel Seicento barocco. Per esempio, gli *Idilli favolosi*, epico-lirici, del Marino con monologhi che mimano l'agilità ritmica della poesia teatrale: endecasillabi e settenari liberamente mescolati anche con quinari e ternari; schemi preferibilmente liberi dalla rima o con rime libere. Anche *Canzone a selva*, ovvero → canzone (relativamente) libera (A. Guidi).

senario

Nella metrica classica, verso della poesia scenica romana poi anche della *satura* e della favola. Di ritmo giambico: X —, X —, X —, X —, X —, ◡ ⏑̄ (X = *elementum anceps*, realizzato da sillaba breve o da lunga o da due brevi; ⏑̄ = *elementum indifferens*: una sillaba, breve o lunga). → Cesura di solito dopo il quinto elemento (semiquinaria) [cfr. Boldrini S., *La prosodia e la metrica dei Romani*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1992].
Nella poesia italiana, verso di sei sillabe (metriche) con accento principale in 5^a e gli altri accenti in 1^a o 3^a (o 2^a). Se di 2^a, di ritmo dattilico (prima sillaba in → anacrusi):

Del nostro Stivale
Ai poveri nani
Quel solito male
Dei grilli romani
In oggi daccapo
Fa perdere il capo

(Giusti).

Se di 1^a, di ritmo trocaico:

Dolci miei sospiri,
Dolci miei martiri,
Dolce mio desio

(Chiabrera).

Già usato dalla Scuola siciliana (con ritmo variabile di verso in verso) fu poi portato in auge, come ogni parisillabo, da Chiabrera e dai poeti dell'Ottocento (con accenti fissi): «Venite, esultiamo» (Tommaseo, *Pe' morti*), fino al Pascoli che lo usò principalmente assieme al → novenario di 2^a, 5^a e 8ª come versione abbreviata di esso, su accenti identici (2^a e 5^a):

Soletto su l'orlo di un lago	novenario
Che al rosso tramonto riluce,	novenario
V'è un uomo col refe e con l'ago	novenario
che cuce	trisillabo
tra l'erica bassa	**senario**

(*Il mendico*, dai *Canti di Castelvecchio*).

sequenza

Componimento melodico mediolatino di argomento religioso. È caratterizzato da ripetizioni simmetriche di serie sillabiche. In origine alle singole note corrispondevano singole sillabe. Nel canto responsoriale strofe e antistrofe iteravano la medesima linea melodica, perciò ne scaturivano serie di periodi accoppiati, di misura variabile da una coppia all'altra, ma necessariamente uguale tra i due membri di ogni coppia: (A), BB, CC..., XX, YY, (Z). Col tempo s'introdussero le rime (monosillabiche prima, poi bisillabiche) e pure le corrispondenze sintattiche e accentuative per marcare la simmetria delle coppie. Dopo il Mille si accentuò la regolarità dei versi ritmici e la precisione del → parallelismo dentro un organismo di periodi strofici piú complessi, di modo che la **sequenza** si assimilò alla lirica innodica: aax bbx ccx, ecc. Esempio: «Stabat mater dolorosa». Per la → lauda in forma di sequenza cfr. Pasquali [*Due sequenze in volgare del secolo* XIII, in «Studi di Filologia Italiana», XXXIV, 1976, pp. 5-26].

serventese

Anche *sirventese* o *sermentese* (*sermintese*). Nella metrica italiana è un componimento strofico (→ strofa) di vario schema e argomento, preferibilmente didascalico e moraleggiante, praticato e sviluppato a partire dai secoli XIII e XIV. Nome e 'genere' ad esso legati corrispondono al provenzale *sirventes* che ha però, in effetti, il metro della → canzone. Il termine provenzale deriva dal suo essere servo di una melodia di canzone preesistente o dall'essere intrecciato dal subalterno (servo) per il signore. Il termine italiano nella variante *sermontese* viene fatto derivare da 'sermone' per pseudoetimologia a posteriori, visto il contenuto sermoneggiante.
Si può distinguere fra: 1) **serventese** *bicaudato*: AAAbAb BBBcBc, ecc. (endecasillabi e settenari) esemplificato da Gidino (→ metricologia) con «Per grande tema la giente Latina»; 2) **serventese** *caudato*: strofe tetrastiche di tre endecasillabi monorimi piú un verso breve (di solito quinario) che rima con i versi lunghi (endecasillabi) della strofa seguente: AAAb BBBc CCCd, ecc. Come tale non è distante dalla → saffica. Una modificazione fine-trecentesca di questo schema porta al → capitolo quadernario (ABbC CDdE EFfG, ecc.), col verso breve settenario invece che quinario; 3) **serventese** *duato*: serie di → distici monorimi in versi di varia misura (settenari, ottonari, novenari, endecasillabi): aa bb cc, ecc. Esempio: il *Detto del Gatto lupesco* (di Anonimo del XIII secolo), duato in novenari-ottonari a riproduzione dell'→ *octosyllabe* francese, con possibilità di escursione decasillabica (→ decasillabo; anisosillabismo); 4) per il **serventese** *incatenato* o *terza rima*, → terzina; 5) **serventese** *incrociato*: nome dato da Antonio da Tempo e da Gidino a una strofa tetrastica di endecasillabi a rima che per noi è alternata ABAB CDCD, ecc. (→ rima); 6) **serventese** *ritornellato*, o *sesta rima*: strofa esastica di endecasillabi ABABCC DEDEFF, ecc. coll'aggettivo giustificato qualora si guardi come una quartina di **serventese** incrociato piú un ritornello doppio costituito da un distico baciato di endecasillabi.

sesta rima → serventese

sestetto → sonetto

sestina

Due accezioni diversissime, non confondibili: *sesta rima* o **s** *narrativa* (→ serventese); *canzone* **sestina** o **sestina** *lirica*. Quest'ultima è un tipo particolarmente virtuosistico di → canzone a stanze indivisibili. In ciascuna → stanza, composta di 6 versi (di norma tutti endecasillabi in Italia), sono assenti le consuete divisioni: piedi, volte, fronte, sirma, verso-chiave. Non ci sono legami di rime: ogni stanza lega le sue rime (o meglio, parole-rima; → rima identica) a quelle della successiva che le presenta uguali ma in altro ordine. La legge di quest'ordine è la *retrogradatio cruciata*, ovvero nella seconda stanza appare come prima parola-rima l'ultima della stanza precedente, come seconda la prima della stanza precedente, come terza la penultima, come quarta la seconda, come quinta la terzultima e, infine, come ultima la terza. Graficamente:

I	II	III	IV	V	VI
A	F	C	E	D	B
B	A	F	C	E	D
C	E	D	B	A	F
D	B	A	F	C	E
E	D	B	A	F	C
F	C	E	D	B	A

Finite le combinazioni, in tutto sono sei stanze. Esempio (da Dante, che appunto introduce il genere in Italia):

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra A
son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli, B
quando si perde lo color ne l'erba: C
e 'l mio disio però non cangia il verde, D
sí è barbato ne la dura petra E
che parla e sente come fosse donna. F

Similemente questa nova donna F

si sta gelata come neve a l'ombra: A
ché non la move, se non come petra, E
il dolce tempo che riscalda i colli, B
e che li fa tornar di bianco in verde D
perché li copre di fioretti e d'erba C

e cosí di seguito. Modello è la canzone di Arnaut Daniel *Lo ferm voler que·l cor m'intra*, ma Arnaut (che debuttava con un settenario seguito da cinque decasillabi) tentava solo uno dei molti modi di legare *coblas unissonans* (→ *cobla*), mentre Dante istituisce una forma fissa come variante preziosa della canzone. Nell'ipotesi di una settima stanza, la fisionomia di quest'ultima ripreterebbe lo schema della prima: cosí avviene nella **s** *doppia* di Petrarca *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto*, che itera lo schema (peraltro tematizzandolo esplicitamente: «et doppiando 'l dolor, doppia lo stile») per complessive, dunque, dodici stanze. Nel Quattrocento, poi, si avranno esperimenti di **sestine** *triple* (diciotto stanze) e addirittura *quadruple* (ventiquattro stanze) [cfr. Comboni A., *Rarità metriche nelle antologie di Feliciano*, in «Studi di Filologia Italiana», LII, 1994], nonché esperimenti con versi brevi (sestine in ottonari, senari, ecc.), e persino di *terzine*, in cui la *retrogradatio cruciata* è applicata su tre anziché su sei parole-rima [cfr. Carrai S., *Un esperimento metrico quattrocentesco (la terzina) e una poesia dell'Alberti*, in «Interpres», V, 1983-84, pp. 34-45]. Congedo su tre versi; ma Dante modificò anche il sistema di congedo provenzale, che prevedeva il ripescaggio delle tre parole-rima piú vicine, come si presentavano nell'ultima stanza (dunque ECA). Dante invece riprende tutte e sei le parole-rima, distribuite due per verso, una all'interno (*rima interna* o → *rimalmezzo*) e una in punta di verso in ordine diretto, con schema (B)A(D)F(E)C (altre soluzioni saranno poi in Petrarca). Nove ne compose poi il Petrarca, consacrando la s**estina** come schema classico su cui intere generazioni dovranno dimostrare il proprio valore, almeno sino al Cinquecento. Espulsa dal territorio della metrica italiano a partire dal Seicento sotto l'accusa di essere una bizzarria fine a se stessa, verrà rilanciata da Carducci (anche sul piano teorico, col saggio storico-interpretativo *Della sestina*) e D'An-

nunzio. Sporadici gli esempi novecenteschi: G. Ungaretti (*Recitativo di Palinuro*), F. Fortini (*Sestina a Firenze*). Ritorno di fiamma (incluse le varianti piú ardite, e inclusa la terzina) in tempi recentissimi, sia nella produzione che nella teoria, con il saggio di G. Frasca [*La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Bibliopolis, Napoli 1992].

settenario

Nella poesia latina verso trocaico o giambico. Il **settenario** trocaico è il → tetrametro trocaico catalettico, cosí il **settenario** giambico è il → tetrametro giambico catalettico. Esiste un **settenario** anapestico. Nella metrica italiana è uno dei versi piú usati, reso nobile, in subordine e in alternanza con l'→ endecasillabo (di cui non va dimenticato che il **s** costituisce il primo emistichio nel caso dell'*a maiore*), da Dante nel *De vulgari eloquentia*. Verso di sette sillabe (metriche) con → ictus principale sulla 6ª, e altri accenti variabili su una delle prime cinque sedi (rari, ma attestati, i settenari con accenti di 1ª e 6ª, dunque con quattro sillabe atone: Guarino: «gli uómini e gli animáli»; Marino: «fússero spettatóri»). Ritmo sia giambico che anapestico o trocaico. Dalle canzonette delle origini, dai distici baciati del *Tesoretto* di B. Latini:

> Al valente segnore,
> di cui non so migliore
> sulla terra trovare:
> ché non avete pare
> né 'n pace né in guerra,

dalla canzone di tutti settenari (abc : abc; effef) di G. Guinizzelli *Donna, l'amor mi sforza* (si cita la seconda stanza):

> Nave ch'esce di porto
> con vento dolze e piano,
> fra mar giunge in altura;
> poi vèn lo tempo torto,
> tempesta e grande affano
> li aduce la ventura;
> allor si sforza molto
> como possa campare,

che non perisca in mare:
cosí l'amor m'ha colto
e di bon loco tolto
e miso a tempestare,

fino a oggi, attraverso la → canzone, l'→ ode-canzonetta (→ anacreontica), il secondo coro dell'*Adelchi* (piani, sdruccioli, tronchi), la lirica e i libretti d'opera fine Otto e Novecento, con Pascoli che ne dislocò la cantabilità rompendolo con forti → *enjambements*. Pure nell'ultimo Novecento, ad esempio nella canzonetta *Assenzio* di A. Zanzotto (quartine abab cdcd con assonanze surrogatorie):

La deserta stagione
nell'acqua dei cortili
le sue gioie scompone
precipita dai clivi.

sinafia

(gr. *synápheia* 'connessione'). Nella metrica classica, la stretta unione ritmica dei *cola* (→ *colon*) d'un sistema caratterizzato dall'assenza di sillaba ancipite e di iato alla fine dei singoli *cola* e dalla possibilità dell'elisione e della → tmesi di parola tra l'uno e l'altro *colon*. La riprende il Pascoli per i suoi esperimenti fortemente innovativi ma non rivoluzionari. Modernamente allora s'intende per **sinafia** il fenomeno metrico per cui la sillaba finale di un verso può contare nella misura di quello successivo (che inizi per consonante e non per vocale come nel caso dell' → episinalefe), ad evitare → ipermetria. Esempio:

Dei fulmini fragili restano
cirri di porpora e d'oro

(*La mia sera*)

dove il primo verso è un novenario di 2^a, 5^a e 8ª sdrucciolo (di per sé, a norma della → metrica italiana, regolarissimo) ma è seguito da un ottonario (al posto di un novenario come richiederebbe lo schema), al quale va 'in prestito' l'ultima sillaba («resta-*no*») del novenario sdruccio-

lo (dieci sillabe in tutto) precedente; per cui tutti e due, di fatto, ne possono vantare nove. Si noti che l'esigenza, ancora una volta, piú che metrica, è ritmica; infatti se anche il secondo verso avesse nove sillabe, la lettura unitaria dell'insieme darebbe ⌣ / ⌣ ⌣ / ⌣ ⌣ / ⌣ ⌣ ⌣ / ⌣ ⌣ / ⌣ ⌣ / ⌣, cioè una rottura dello scorrimento ininterrotto dei dattili. Ma il secondo verso è ottonario con accento in prima sede («cirri»), dunque: ⌣ / ⌣ ⌣ / ⌣ ⌣ / ⌣ ⌣ ($10^a = 1^a$) / ⌣ ⌣ / ⌣ ⌣ / ⌣.

sinalefe → dialefe/sinalefe

sineresi → dieresi/sineresi

sir(i)ma → canzone; coda; sonetto

sirventese → serventese

sonettessa

In sostanza sinonimo di *sonetto caudato*, variante trecentesca del *sonetto ritornellato*. Il sonetto caudato è un → sonetto cui è aggiunta la → *coda* di un settenario legato all'ultimo verso dell'ultima terzina del sonetto piú un distico baciato di endecasillabi. Lo schema piú frequente è: ABBA ABBA CDC DCD dEE. La coda, appunto, è dEE. Diffusissimo nel Trecento, quasi sempre in contesti stilistici comici, grazie anche alla presenza di un'appendice adatta a una battuta finale. Enorme fortuna cinquecentesca con F. Berni, poi recuperato da Carducci. La coda è replicabile due o tre o piú volte (in Berni si arriva, nelle *Vaghezze di maestro Guazzalletto medico*, ad accumularne ventuno).

sonetto

Forma metrica di origine italiana (siciliana), è costituito, nel suo schema di base, da quattordici versi tutti endecasillabi divisi in una prima parte di otto (detta *fronte* o *ottetto*) e una seconda parte di sei (detta anche *sirma* o *sestetto*). Il nome deriva dal provenzale *sonet* con riferimento a 'suono', cioè alla melodia. Eppure il **sonetto** nasce in ambito di Scuola siciliana (prima metà del XIII secolo), ossia in un clima di divorzio della poesia dalla musica [cfr. Roncaglia A., *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in aa.vv., *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, IV, 1978, Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, Certaldo, pp. 365-97]. Varia e complessa la discussione sull'etimologia: l'opinione forse maggioritaria lega il **sonetto** alla stanza di canzone. Biadene [*Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, in «Studj di filologia romanza», IV, parte I, 1888; ristampa anastatica a cura di R. Fedi, Le Lettere, Firenze 1977] e Wilkins [*The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1959] propendono per la derivazione dallo → strambotto, il quale però è molto piú tardo (cfr. le obiezioni alla tesi strambottista di Dionisotti [*Appunti su testi antichi*, in «Italia medioevale e umanistica», VII, 1964, pp. 77-131]). Che si preferisca parlare, comunque, di «invenzione» piuttosto che di «origine», sottolinea la possibile matrice colta, alta e individuale dell'organismo. E la personalità di gran lunga piú accreditata della responsabilità di tanto parto è il Notaio. Antonelli [*L'«invenzione» del sonetto*, in aa.vv., *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Mucchi, Modena 1989, pp. 35-75] ne ha dato una dimostrazione strettamente metricologica esterna (in rapporto al sistema metrico trobadorico) e interna (in rapporto al sistema metrico siciliano e, in particolare, proprio di Giacomo da Lentini). Per cui viene dimostrata pure la volontà e la 'coscienza' – da parte dell'artefice, cosí indipendente e originale rispetto ai modelli metrici assunti – della creazione di una forma e di un genere metrico precisi. Il **sonetto** deriverebbe dunque da una

→ *cobla esparsa* (stanza isolata di → canzone) per dilatazione verticale fino ai quattordici versi e orizzontale fino all'endecasillabo. E pienamente legittima pare dunque l'allusione alla ripartizione di canzone con i termini *fronte* e *sirma*; anche se poi la ripartizione canonica diverrà quella in due *quartetti* (o *quartine*) e due *terzetti* (o *terzine*). Lo schema rimico piú antico della fronte sarebbe indiviso: ABABABAB (→ tenzone), piú tardi diviso ABAB ABAB, ma pur sempre alternato; e solo con lo Stilnovo conquisterà la sua definitiva predominanza lo schema alternativo, bipartito e incrociato, ABBA ABBA (→ quartina; rima). Piú variabile il sestetto: in antico soprattutto CDC DCD e CDE CDE. Esempio da Giacomo da Lentini:

Molti amadori la lor malatia A
portano in core, che 'n vista non pare; B
ed io non posso sí celar la mia, A
ch'ella non paia per lo mio pensare: B

però che so' sotto altrui segnoria, A
né di meve non ho neiente a ffare, B
se non quanto madonna mia voria, A
ch'ella mi pote morte e vita dare. B

Su' è lo core e suo so' tutto quanto; C
e chi non ha consiglio da suo core D
non vive infra la gente como deve: E

cad io non sono mio né piú né tanto, C
se non quanto madonna è de mi fore D
ed uno poco di spirito è 'n meve. E

Nei Toscani preferenze inverse per le terzine: CDC DCD supera di poco CDE CDE. Dante nel *De vulgari eloquentia* non arriva a parlare direttamente del **sonetto** bensí della forma tragica della → canzone. Ma è chiaro, già dalla *Vita nova* che il **sonetto**, dopo la canzone e la ballata, è ritenuto forma alta e illustre. La canzone prototipica *Donne ch'avete* ha uno schema di quattordici versi tutti endecasillabi (ABBC : ABBC; CDD : CEE) molto simile allo schema e alla divisione del **sonetto** (con riprova a posteriori della derivazione dalla *cobla*?) Inoltre Menichetti [*Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, in «Strumenti critici», XXVI, 1975, pp. 1-30] ha dimostrato che nel **so-**

netto antico tra fronte e sirma ci sono relazioni semantiche e retoriche; come esistono tra fronte e sirma della canzone (a dimostrazione della stretta parentela?; cfr. Santagata [*La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Antenore, Padova 1979 e *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Liviana, Padova 1989]). Di quante cure teoriche (il **sonetto** è sempre accompagnato da teorie e riflessioni metapoetiche sulla sua forma, spesso espresse nella sua forma) abbia goduto il **sonetto** emerge dall'analisi di Antonio da Tempo (→ metricologia) che classificò sedici forme diverse. Tra le modernissime definizioni: «gran poema in piccolo» (Mallarmé). Discute la sua forma D'Annunzio (che arriva a scrivere, nella *Chimera*, pseudo-sonetti di quattordici endecasillabi senza alcuna rima ma con suddivisioni tipografiche per le quartine e le terzine); lo adottano per eroderlo da dentro crepuscolari e affini (Corazzini, Gozzano,Govoni); poi Saba, magari con sostanziali variazioni (secondo sonetto del dittico *Ordine sparso*, su schema ABBC CDDA EFF GGE con G assonanzato):

Le bestie per cui esso è casa, è letto,
è talamo, è podere, è mensa, è tutto.
Vi godono la vita, ogni suo frutto,
vi dànno e vi ricevono la morte.

Or, come vuole la mia bella sorte,
non la sola bellezza al paesaggio
chiedo, quanto una siepe od un selvaggio
tronco che mi nasconda il capo e il petto.

Né le cose d'intorno a me piú tante
dànno malinconie dolci e complesse.
Sí mi domando: per colpire ov'esse

stanno, come porrei del mio fucile
l'alzo, col sol che piú le fa vicine,
con l'ombra che allontana uomini e piante?

E poi Luzi, Caproni, ecc., a volte con ossequio formale per meri stacchi tipografici. In *Finisterre* Montale riprende liberamente, ma senza spaziature strofiche, il **sonetto** *shakespeariano*, tendenzialmente tre quartine su rime diverse (spesso sostituite da assonanze) ma alternate piú un disti-

co baciato (ABAB CDCD EFEF GG):

Ut pictura… Le labbra che confondono,
gli sguardi, i segni, i giorni ormai caduti
provo a figgerli là come in un tondo
di canocchiale arrovesciato, muti
e immoti, ma piú vivi. Era una giostra
d'uomini e ordegni in fuga tra quel fumo
ch'Euro batteva, e già l'alba l'inostra
con un sussulto e rompe quelle brume.
Luce la madreperla, la calanca
vertiginosa inghiotte ancora vittime,
ma le tue piume sulle guance sbiancano
e il giorno è forse salvo. O colpi fitti,
quando ti schiudi, o crudi lampi, o scrosci
sull'orde! (Muore chi ti riconosce?)

(*Il ventaglio*).

Molti i tipi storici derivati dalla forma base: 1) **sonetto** *continuo*: le rime delle quartine si estendono alle terzine; 2) **sonetto** *retrogrado*: si può leggere a cominciare dall'ultimo verso risalendo fino al primo; 3) **sonetto** *acrostico*: → acrostico; 4) **sonetto** *sdrucciolo* (o *duodenario* secondo Antonio da Tempo), *tronco* (o *muto*), *a rime composte*, *a rime ricche*, *a rime equivoche*: con versi uscenti con rime sdrucciole, tronche, ecc.; 5) **sonetto** *caudato*: → sonettessa; 6) **sonetto** *ritornellato*: cui s'aggiunge un → ritornello di un verso (in rima con l'ultimo del 'corpo' del **sonetto**) o di due versi (in rima baciata indipendente); 7) **sonetto** *raddoppiato*: di 14 x 2 versi: otto volte AB, piú tre volte CD e tre volte EF, oppure due volte CDE e due volte FGH (esempi in Monte Andrea e, prima di lui, in Guittone); 8) **sonetto** *rinterzato*: cioè 'rafforzato', sulla base ABAB ABAB CDC DCD, con l'aggiunta di un settenario ai versi dispari delle quartine e al primo e secondo verso delle terzine. I settenari stanno in rima con, e cosí rafforzano, il verso che precede: AaBAaB AaBAaB CcDdC DdCcD.
Frutto della fucina sperimentale di Guittone (*Solament' è vertú che debitore*), lo ripropone ancora Dante nella *Vita nova* con un di piú di coerenza numerologica: aggiunge un settenario ai versi dispari (per posizione) delle strofe pari per numero di versi (quartine) e un settenario ai versi pa-

ri delle strofe dispari per numero di versi (terzine) sia su ottetto 'siciliano' ABAB ABAB sia 'toscano' ABBA ABBA; esempio del secondo tipo:

Morte villana, di Pietà nemica,	A
di dolor madre antica,	a
iuditio incontastabile gravoso,	B
poi ch'ài dato materia al cor doglioso,	B
ond'io vado pensoso,	b
di te blasmar la lingua s'afatica.	A
E s'io di gratia ti vo' far mendica,	A
convenesi ch'io dica	a
lo tuo fallar d'ogni torto tortoso,	B
non però ch'alla gente sia nascoso,	B
ma per farne cruccioso	b
chi d'amore per innanzi si nostrica.	A
Dal secolo ài partita cortesia	C
e ciò ch'è in donna da pregiar vertute;	D
in gaia gioventute	d
distructa ài l'amorosa leggiadria.	C
Piú non vo' discovrir qual donna sia	C
che per le propietà sue conosciute.	D
Chi non merta salute	d
non speri mai d'aver sua compagnia.	C

9) **sonetto** *metrico*: con versi italiani costruiti secondo le regole della metrica accentuativa e versi latini (in rima) costruiti secondo le regole della metrica quantitativa (secondo Antonio da Tempo: se anche i versi latini seguono la metrica accentuativa Antonio lo chiama **sonetto** *semiletterato*); 10) **sonetto** *bilingue*: con versi italiani e versi di altra lingua romanza (sempre secondo Antonio da Tempo).

spondeo

(gr. *spondeîos* → piede della *spondé* 'libagione'). Nella metrica classica, piede composto di due lunghe, perciò quattro tempi brevi: ——. Può avere → ictus sulla prima (prevalentemente) o sulla seconda sillaba. Nel primo caso metricamente equivale al → dattilo, nel secondo all'→ anapesto. Nell'→ esametro si può avere **spondeo** al posto del dattilo

in ogni sede, ma nella quinta solo di rado; l'eccezionalità del caso ridefinisce l'esametro come *spondaico*. La presenza e iterazione di spondei rallenta il verso e lo adatta a un tono solenne e grave (cosí nel peculiare uso virgiliano).

stanza

Nella poesia italiana è, generalmente, un gruppo di versi strutturato secondo un determinato ordine. Può essere un componimento a sé e allora, di solito, è l'→ ottava rima ('stanze rusticali' sono appunto testi poetici di toni rusticali in ottava rima come la *Nencia* o la *Beca*; → rispetto). Chiamansi 'stanze' anche alcuni poemetti in ottave come le *Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici* del Poliziano. Con **stanza** si indicò e s'indica una delle strofe (→ strofa) di cui è composta la → canzone o una canzone composta di una sola strofa (→ *cobla*). Si impiega pure per le stanze per strambotti (→ rispetto), cioè per l'ottava toscana sviluppatasi dalle canzoni a ballo, sola o in serie, accompagnata in origine da strumento musicale per serenate, mattinate, dipartite e disperate. Anche una parte della → ballata (precisamente i piedi piú la volta). Alamanni e Minturno chiamarono **stanza** l'→ epodo della canzone pindarica.

stichico → strofe; verso

stornello

Nella poesia italiana, popolare e colta (popolareggiante) è un componimento breve in origine (ma piuttosto recente, dal XVII secolo circa, ma ebbe sviluppi e fortuna solo nell'Ottocento; prima attestazione: 1811) costituito da un verso d'invocazione seguito da due endecasillabi uniti da consonanza atona. Esempio:

> Fiorin, fiorino
> di voi bellina innamorato sono,

la vita vi darei per un bacino

[cfr. Cirese A. M., *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Sellerio, Palermo 1988]. Il verso breve è di solito un quinario (altre volte settenario); il secondo endecasillabo in rima col quinario e il verso intermedio in assonanza atona (→ assonanza/consonanza) con gli altri due. Vien detto anche *fiore* perché l'invocazione iniziale è di solito a un fiore dedicata (e il nome del fiore dev'essere in qualche modo legato al contenuto dei versi seguenti). Elwert [*Italienische Metrik*, Max Hueber Verlag, München 1968 (trad. it. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973)] ne asserisce la derivazione dallo strambotto. È certamente una struttura adatta all'improvvisazione. Cantato, si presta bene a voci alterne: il secondo stornellatore ripete solo il primo verso. Proprio quello schema aBA riprende Carducci nel *Congedo* di *Rime e ritmi*:

Fior tricolore
tramontano le stelle in mezzo al mare
e si spengono i canti entro il mio cuore.

Altri tipi privi d'invocazione breve o con invocazione breve ma senza l'impiego di rima piú assonanza atona sempre in Cirese [*Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Sellerio, Palermo 1988].

strambotto

Nella metrica italiana, forma breve (una → stanza) di poesia destinata alla musica, sviluppatasi nel Trecento e di grande successo nel Quattrocento; costituita di endecasillabi di solito nella misura di otto con vari schemi. Discussa l'origine, specialmente se popolare o aulica. E poi: antica o recente? Normanna, provenzale, spagnola, siciliana o toscana? In partenza, forma breve o brevissima (distico, tetrastico o addirittura monostico). Negli schemi adulti e normali presenta la variante in → ottava siciliana o *canzuna* (ABABABAB) e in ottava toscana (ABABABCC), det-

ta anche → rispetto. Nelle sillogi antiche rispetto e **s** sovrappongono i loro nomi. Ciò che lo distingue dall'→ ottava rima non è necessariamente il monostrofismo, ma soprattutto il tema, qui amoroso là narrativo ed epico. Si trovano strambotti di tre coppie a rime alterne: AB AB AB, o con variante baciata nel distico finale: AB AB CC DD EE. Ne esistono di rime tronche o sdrucciole. Ma la successione di rime alterne e poi baciate ha carattere specifico. Negli strambotti (o rispetti) di estrazione popolare l'opposizione tra la prima parte (alternata) e la seconda (baciata) instaura una serie di legami iterativi retorici, fonici, ritmici cosí forti ed evidenti da diventare piú caratterizzanti del medesimo schema metrico: la forma interna fa aggio su quella esterna. La prima parte contiene il 'nocciolo' del componimento, la seconda come l''eco musicale'. Nel rispetto toscano poi il primo verso della seconda parte si lega lessicalmente con uno dei versi della prima. (Il legame può riguardare tutti i versi delle coppie a rima baciata). Nella seconda poi (detta anche *ripresa*) ciascuna delle coppie successive ripete con variazioni la prima. Esempio:

E sete la piú bella giovinetta
Che in cielo e in terra si possa trovare,
E colorita piú che rosa fresca:
E chi vi vede fate innamorare.
E chi vi vede e non vi dona il core,
O non è nato, o non conosce amore:
E chi vi ha visto, e il cor non v'ha donato,
O non conosce amor, o non è nato

dove lo schema è $A_1B_1A_2B_2C_1C_2D_1D_2$ e le relazioni sono tra B_2, C_1 e D_1 e tra C_2 e D_2 [cfr. Cirese A. M., *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Sellerio, Palermo 1988]. Squisitamente ripescò il metro popolare il Pascoli, sia in forma di distici a rima alternata (*Con gli angioli*, in *Myricae*: AB AB AB AB), sia nella forma piú complessa del rispetto a quartina alternata seguito da due distici baciati (ABAB CC DD) sempre con spazi tipografici che evidenziano lo schema, ad esempio in *Il piccolo aratore* (in *Myricae*) con assonanza finale come intarsio di un microelemento dell'organismo popolare:

Scrive... (la nonna ammira): ara bel bello,
guida l'aratro con la mano lenta;
semina con suo piccolo marrello:
il campo è bianco, nera la sementa.

D'inverno egli ara: la sementa è nera
d'inverno spunta, sfronza a primavera;
fiorisce, ed ecco il primo tuon di Marzo
rotola in aria, e il serpe esce dal balzo.

strofa

Sistema metrico di piú versi ripetibile piú volte. Il raggruppamento può essere costituito di versi della stessa misura (**strofa** *isometrica* o *monometrica*) o di lunghezza differente (**strofa** *eterometrica* o *polimetrica*). La strutturazione della **strofa** nella metrica romanza coincide essenzialmente con l'ordinamento delle rime e col tipo di versi usati (per convenzione si attribuiscono lettere dell'alfabeto, maiuscole per i versi maggiori, minuscole per i minori, eventualmente col numero delle sillabe – o altre indicazioni – all'esponente; le rime al mezzo tra parentesi; per un ritornello di ballata si impiegano le ultime lettere dell'alfabeto). Ad esempio, un → sonetto moderno è costituito di quattro strofe di endecasillabi, due quartine rimate, per ipotesi, ABBA e due terzine CDE (pertanto ABBA ABBA CDE CDE). La storia delle strofe coincide con la storia della competenza metrica, delle scelte e del gusto delle varie epoche. La compattezza di un ordinamento strofico non vien meno se si aggiunge, per esempio, una **strofa** a sé come nel → ritornello di una ballata o nel → congedo di una canzone; anzi la riconoscibilità del componimento ne risulta perfezionata. Fin dalle origini della metrica italiana a poco a poco si affermarono forme strofiche stabili quali il → sonetto, la → canzone, la → ballata, la → sestina, il → madrigale, che dureranno fino al Rinascimento e ben piú in là. Insieme i rimatori inclinarono a raggruppare nelle medesime strofe versi di ritmo simile (o tutti parisillabi o tutti imparisillabi); classica la combinazione, nella canzone, di endecasillabi e settenari. Dante chiamò → stanza la **s** di canzone e il Poliziano usò il termine (*Stanze per la giostra*)

per indicare le sue ottave (→ ottava rima). Nuove forme strofiche vennero introdotte tra Cinque e Seicento soprattutto da G. Chiabrera (la → canzonetta anacreontica o → ode-canzonetta: frequenti le strofe di nove settenari piani abba acddc; oppure ottonari e quaternari $a^8a^4b^8c^8c^4b^8$) e, da quel medesimo principalmente, con la → metrica barbara, che prevede aggregazioni di versi di tipo differente. La rivoluzione romantica arricchí il bagaglio metrico di nuove strutture e combinazioni, inclusi i ripescaggi di strofe popolari (→ stornello; strambotto); e si allargò la possibilità di abbinamento dei versi, accogliendo anche parisillabi e imparisillabi nella stessa impaginazione strofica. Fra l'altro Pascoli architettò strofe isometriche e eteroritmiche (*La voce*: novenari dattilici piú novenari trocaici), e strofe eterometriche e isoritmiche (*X Agosto*: decasillabi dattilici piú novenari dattilici → decasillabo). Nella poesia novecentesca si usa spesso **strofa** per indicare un gruppo di versi contraddistinti anche solo da un intervallo bianco tipografico, perciò senza implicazioni di strutture simmetriche ripetute (→ tradizione astrofica). Una serie di versi di numero non fisso ma variabile si chiama → lassa. Per la **strofa** tetrastica monorima → quartina. Per l'accezione classica → strofe.

strofa zagialesca → *zejel*

strofe

Termine piú classico per → strofa. Nella metrica greca (eolica) o latina, raggruppamento di versi in unità metriche ripetute piú volte. All'opposto sta l'impiego del verso *katà stíkon* 'stichico', mantenuto cioè nella sua autonomia e individualità. Nella lirica corale greca è la prima parte di un metro composto da **strofe** appunto, antistrofe, epodo, poi ripreso nella sua ode pindarica dal Chiabrera (→ epodo; epinicio; ode) nell'ambito della → metrica barbara. Esempi di **strofe** del primo tipo sono la → saffica, l'→ alcaica, l'→ asclepiadea nei diversi sistemi. → metrica barbara.

T

tenzone

(lat. *contentio*, prov. *tenso*). È, nella poesia romanza, una serie (due o piú) di componimenti che due o piú rimatori si scambiavano su un medesimo oggetto del contendere. Principalmente la *quaestio* era amorosa (già coi Siciliani e già impiegando sonetti ‘per le rime’ o anche ‘a rime obbligate’, cioè utilizzando le stesse rime dell’avversario; → rima; sonetto). Esempio: i cinque sonetti in **tenzone** tra l’Abate di Tivoli e Giacomo da Lentini, in questa sequenza: 1) Abate di Tivoli, *Oi deo d’amore, a te faccio preghera* (ABAB ABAB CDC DCD); 2) Giacomo da Lentini, *Feruto sono isvarïatamente* (ABAB ABAB CDE CDE); 3) Abate di Tivoli, *Qual om riprende altrú’ ispessamente* (stesso schema di 2, con A = A e B = E); 4) Giacomo da Lentini, *Cotale gioco mai non fue veduto* (ABAB ABAB CDC DCD); 5) Abate di Tivoli, *Con vostro onore facciovi uno ’nvito* (ABAB ABAB CDE CDE). Con la richiesta d’interpretazione di un sogno con Madonna e Amore (*A ciascun’alma presa e gentil core*) s’avvia la silloge poetica della *Vita nova*: al sonetto replicheranno davvero alcuni tra i poeti destinatari interpellati, e della risposta di G. Cavalcanti (*Vedeste, al mio parere, onne valore*) dà notizia lo stesso Dante nella prosa del «libello» (le altre due risposte pervenuteci sono di Terino da Castelfiorentino e, in stile comico, di Dante da Maiano). Scontro su materia letteraria e propriamente di scuola poetica è quello tra Bonagiunta Orbicciani (*Voi ch’avete mutata la mainera*) e G. Guinizzelli (*Omo ch’è saggio non corre leggero*). Sul privato, con scherzi e colpi basso-co-

mici, la **tenzone** tra Dante e Forese Donati. Una **tenzone** moderna? *Una polemica in versi* di P. P. Pasolini (pubblicata su «Officina» nel 1956) cui risponde E. Sanguineti con *Una polemica in prosa* (*ibid.*, 1957), facendo il verso alle terzine pasoliniane, variamente irregolari e a tratti solo tipografiche.

ternario → trisillabo

terza rima → capitolo

terzina

Strofa di tre versi. Solitamente s'intende per **t** quella dantesca o → capitolo ternario, che Dante chiamava *canto*: insomma ABA BCB CDC … XYX Z. Ma esistono altre forme di **terzina**: ABA CBC DED FEF + chiusura in distico baciato, ch'è la **terzina** dell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli (terzine legate a due a due dalla rima centrale) imitata nell'Ottocento da Pascoli (*Il giorno dei morti*). Anche **terzina** *lirica* (impiegata nel Quattrocento), con schema ABC CAB BCA X, sempre su parole-rima (→ rima), con X che le contiene tutte e tre, di cui una in punta di verso, e meccanismo di *retrogradatio cruciata* assimilabile a quello della → sestina.
Ma la **terzina** per antonomasia e importanza storica assoluta è appunto quella dantesca, ultima fondazione sulla numerologia del '3' (nell'*Epistola* a Cangrande: «Prima divisio est, qua totum opus dividitur in tres canticas. Secunda, qua quaelibet cantica dividitur in cantus. Tertia, qua quilibet cantus dividitur in rithimos»). Inoltre: 3 i versi della terzina, 3 volte si ripete la stessa rima, 33 i canti d'ogni cantica, 3 le cantiche. La serie di terzine in ciascun canto è di numero variabile, ma risulta marcata all'inizio e alla fine da un verso che rima due volte; a ciò serve appunto l'ultimo verso solitario quanto a legame strofico:

ABA BCB ... YZY Z (A...A-...-...Z...-Z), mentre le altre rime ricorrono tre volte, tutte. Ciò risulta importante anche in vista della grande solidità complessiva tra sintassi e metro nella *Commedia*. La fine del terzo verso delimita un confine solo raramente infranto dal periodo. Le spezzature (→ *enjambement*) si trovano piú frequentemente, dunque, nei primi due versi. Tra i tanti imitatori (→ capitolo) Pascoli varierà in forme e modi suoi. A volte scorcia la serie fino a un minimo: ABA BCB C (*La notte*) e la fa assomigliare cosí a un → madrigale; altre volte distribuisce in sequenze piú distese o in piccoli canti, come in *Italy*, due canti di nove e venti sequenze di numero variabile di terzine ma con sfaldature varie sia sul piano orizzontale, sintattico-versale, che sul piano verticale: periodi sintattici frammentati, interrotti da spezzature e discorsi diretti; la ventesima sequenza del secondo canto è disposta in distici [cfr. Bertone G., *La rima nelle «Ceneri di Gramsci» di Pier Paolo Pasolini*, in «Metrica», IV, 1986, pp. 225-65]. Nelle *Ceneri di Gramsci* e in altre raccolte P. P. Pasolini impiega una **terzina** irregolare, qua e là violentata nei suoi tratti istituzionali (assonanze al posto di rime, per converso rime ricche; schemi a volte varianti: ABA BAC; ecc.).

tesi → arsi/tesi

tetrametro

Nella metrica classica, si chiama cosí ogni verso composto di quattro elementi metrici. Si può usare l'→ anapesto, il → dattilo, il → giambo, il → coriambo, il → cretico, ecc. e allora il **tetrametro** si dirà 'anapestico', 'dattilico', 'giambico', ecc. Il **tetrametro** trocaico catalettico, o meglio settenario trocaico, è un verso assai impiegato nella poesia drammatica, specie comica, è composto di otto trochei (→ trocheo), di cui l'ultimo catalettico (→ catalessi) per la caduta della tesi. Schema:

— X , — X , — X , — ⌢̣ / — X , — X , — ◡ , ⌢̣

(dove X = *elementum anceps*, realizzato da sillaba breve o

lunga o da due brevi). Esempio:

Rèspondìt mihi pàucis vèrbis / àtque adeò fidèliter

´– – , ´– ⏑ ⏑ , ´– – , ´– – / ´– ⏑ ⏑ , ´– ⏑ , ´– ⏑ , ´⏑

(Plauto, *Curculio*).

Quando un verso di questo tipo viene concepito per metri e non per piedi (ogni metro due piedi), come in Seneca, va allora considerato proprio come **tetrametro** trocaico catalettico, detto pure *versus trochaicus quadratus*. Cosí come sono piuttosto tetrametri i versi popolari cantati scherzosamente dai soldati di Cesare durante il trionfo gallico e riferiti da Svetonio:

Gàlliàs Caesàr subègit / Nìcomèdes Càesarèm;
ècce Càesar nùnc triùmphat / qui subègit Gàlliàs,
Nìcomèdes nòn triùmphat / quì subègit Càesarèm.

Si tratta in questo caso di una testimonianza preziosa per seguire l'evoluzione del metro in area mediolatina: cfr. Boldrini [*La prosodia e la metrica dei Romani*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1992] e D'Ovidio [*Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale*, 3 voll., Guida, Napoli 1932]. Importanti anche il **tetrametro** giambico catalettico (settenario giambico), il **tetrametro** anapestico acatalettico (greco e latino: Plauto) e il **tetrametro** dattilico catalettico (archilocheo), metro oraziano.

tmesi

(gr. *tmêsis* 'azione del tagliare'). Figura metrica per cui una parola viene appunto 'tagliata' in due parti in coincidenza della fine del verso, originando la cosiddetta rima in **tmesi** (→ rima). Di solito la **tmesi** coinvolge parole già avvertite come metricamente divisibili, ad esempio gli avverbi modali in *-mente* (cosí anche in Dante, *Paradiso*, XXV, 16-17: «cosí quelle parole, *differente-* | *mente* danzando…»), ma non mancano casi nella letteratura antica in cui la rima in **tmesi** agisce addirittura a dispetto della normale scansione sillabica, come in questo esempio di

Monte Andrea: «Coralment' ò me stesso 'n ira, ca *ppo-* | *rgo*, a tal, mio dire…». Nell'ambito della neoavanguardia novecentesca, fenomeni di **tmesi** si trovano a fine verso, pur senza originare rima, in alcune poesie di Nanni Balestrini (ad esempio *La prova*: «A mia madre a cui il boia ha tagliato la *te* | *sta* attraverso di cercando di *passa* | *re*…»), in alcuni casi lasciando alla sola intuizione del lettore la parte iniziale o finale del termine tagliato (ad esempio *I funerali di Togliatti* «con venature rosse e pun», dove la parola conclusiva dev'essere mentalmente integrata «punti»).

tornello → ritornello

tradizione astrofica

Mancanza di strutturazione strofica (→ strofa). Là dove la strofa è ordine d'iterazione di uno schema, l'astrofismo propone una commistione irregolare di versi differenti in uno schema irregolare di rime (o assonanze), o anche senza di esse. L'opposizione strofismo/astrofismo è nella maggior parte dei casi storici cosciente e dunque marcata: i due poli si riconoscono l'un l'altro e l'astrofismo vige in quanto nega una tradizione (eventualmente dominante). Nella letteratura romanza delle origini (epica francese medievale; poema agiografico in → *décasyllabes* o → alessandrini; poesia epica franco-veneta) non si ha ordinamento in strofe, la misura melodica verticale del testo è il verso singolo; però i versi vengono aggregati in serie di lunghezza variabile collegati da → rima o → assonanza (→ lassa). Nella metrica provenzale e nel Duecento italiano il → discordo è un esempio di componimento in cui le strofe differiscono l'una dall'altra per numero di versi, per disposizione dei tipi di verso, per rime. Piú tardi si userà il termine → polimetro per indicare componimenti, sotto questo aspetto, irregolari. Anche la → caccia è formata di una serie irregolare di versi di tipo differente; cosí la → frottola intesse irregolarmente versi lunghi e, preferibilmente, brevi. Mentre

il discordo risponde a un principio di opposizione allo strofismo regolare, invece nella caccia e frottola l'astrofismo deriva dalla mancata condensazione in una forma fissa di un genere musicale o letterario [cfr. Elwert W. A., *Italienische Metrik*, Max Hueber Verlag, München 1968 (trad. it. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973)]. Strofe di struttura differente si trovano nella poesia drammatica (Sacre Rappresentazioni) del Quattrocento; e la tradizione teatrale si aggiudicherà un suo terreno polimetrico dal Poliziano al Rinuccini, al Metastasio fino ai librettisti dell'Ottocento. Nel Cinquecento la poesia astrofica riceve una sanzione classicistica col → verso sciolto a imitazione della poesia antica; mentre nel Seicento è rappresentata bene dalla → selva e dal → ditirambo. Altro e ultimo discorso per il verso → libero otto-novecentesco, francese, italiano, europeo, americano, che nei casi estremi fa giustizia dell'ordinamento strofico tradizionale insieme con altri istituti orizzontali (→ isosillabismo, ecc.): buona parte della poesia novecentesca tende insomma a mutare il concetto di strofismo (a volte relegandolo a una pura scansione tipografica di intervalli bianchi) [cfr. Mengaldo P. V., *Questioni metriche novecentesche*, 1989, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 27-74].

trimetro

Nella metrica greca e romana si chiama cosí ogni verso composto di tre elementi metrici. La piú utilizzata è la componente giambica (→ giambo) in due versioni affini. Senario giambico: x — , x — , x — , x — , x — , ⏑ 𝄐 (con x = *elementum anceps*, realizzato da sillaba breve o lunga o da due brevi), verso della poesia teatrale latina, poi anche della satira e della favola. Prevalente la → cesura pentemimera, ma nel caso successivo eftemimera:

— —́ , ⏑ ⏑ —́ , — —́ , ⏑ / ⏑́ ⏑ , —́ — , ⏑ —́

qui fàcta hominùm morèsque, pìetatem èt fidèm

Prossimo al **trimetro** giambico greco è il **trimetro** giambico latino: X – ⏑ – , X – ⏑ – , X – ⏑ ⏑̄, che si differenzia dal senario perché sono brevi anche la terza e la settima sede. Cesura per lo piú pentemimera. Esempio:

> animùmque rèbus / crèdulùm laetìs dedìt
>
> (Seneca).

Con il teatro di Seneca si irrigidiscono le leggi interne che nei tragici greci (che usavano il senario e non il **trimetro**) erano solo delle tendenze [cfr. Boldrini S., *La prosodia e la metrica dei Romani*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1992]. Orazio usa negli *Epodi* il **trimetro** giambico in composizione distica con un elegiambo (→ archilochea/-o) e, sempre in distico, un **trimetro** di giambi puri dopo un esametro dattilico nel sistema pitiambico secondo (→ pitiambica/-o). Un **trimetro** giambico catalettico viene usato ancora da Orazio nel sistema archilocheo IV (→ archilochea/-o); e un **trimetro** questa volta dattilico (e sempre catalettico: «àrboribùsque comàe», nelle *Odi*, cioè ⏔́ ⏑ ⏑, ⏔́, ⏑ ⏑, ⏑̄) in varie combinazioni negli altri suoi sistemi archilochei.

trisillabo

(lat. *trisyllabum* 'composto di tre sillabe'). Anche detto *ternario*. Verso breve, costruito su tre sole sillabe con ictus che non può che cadere sulla 2ª. Dante lo usa come emistichio segnato dalla rima internamente all'endecasillabo nella → stanza isolata di canzone *Lo meo servente core*; e ancora demarcato dalla → rima interna (che non vieta la sinalefe) in *Poscia ch'Amor*:

> Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato,
> non per mio grato [quinario]
> ché stato [**trisillabo**] — non avea tanto gioioso

Lo teorizza nel *De vulgari eloquentia* sconsigliandone l'uso nello stile tragico come verso autonomo, «per se substinens». Occorre andarlo a cercare nel Trissino della *Sofonisba* e nel Rolli. Boito nell'Ottocento:

Re Orso
Ti scherni
Dal morso
De' vermi

(*Re Orso*).

Poi in Pascoli perfino, eccezionalmente per virtuosismo funzionale all'impianto fonico-rimico, tronco (*Scalpitío*, da *Myricae*); ma preferibilmente piano in → strofe, → antistrofe, → epodo: per esempio, senari e **trisillabo** finale, ABCBCa-ADEDEa-FGFg (*Il croco*, dai *Canti di Castelvecchio*); raccordato in genere col → senario o → novenario dattilico di cui diventa un sottomultiplo che ne ripropone o estende il ritmo. Il **trisillabo** della *Fontana malata* di Palazzeschi («Tossisce | tossisce | un poco | si tace»), che rifà in qualche modo, con sottile parodia d'acque e di ritmiche *La pioggia nel pineto* di D'Annunzio («Taci. Su le soglie | del bosco non odo | parole che dici | lontane»), interpretato da Mengaldo [*La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975] come → anfibraco può essere inteso, se si privilegia la catena ritmica dei versi, come una sequenza di ictus ternari (⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑, ecc.) com'era già in Pascoli.

trispondaico

Composto di tre spondei (→ piede; spondeo).

trocheo

(gr. *trochaîos* 'veloce', < *troché* 'corsa'; vale a dire → '[piede] di ritmo veloce'). Nella metrica classica si chiama cosí la sequenza di sillaba lunga e sillaba breve. Nella realizzazione piú schematica: – ⏑. → Piede dunque di tre tempi con ritmo discendente. L'unità metrica (→ metro) dei versi trocaici è di solito composta da due piedi (dipodia): –́ ⏑ – ⏓. Nella letteratura greca unioni di due dipodie trocaiche (dimetri) furono usate da Archiloco, Alceo, Aristo-

fane, Euripide. Nel mondo latino, i versi trocaici furono ampiamente adottati dal teatro. Esempio:

ˊ– ◡ ˊ– ◡ ˊ– ◡

óccupés adíre

(Plauto).

La tripodia trocaica o *itifallico* (– ◡ – ◡ – ⩡) in composizione, come secondo → *colon*, con un → tetrametro dattilico la si trova nel IV dei sistemi oraziani (→ archilochea/-o). Il trimetro trocaico si dà in forma acatalettica (ˊ— ◡ — ⩡, ˊ— ◡ — ⩡ , ˊ— ◡ — ⩡) nella lirica corale (Alcmane, Stesicoro) e in forma catalettica (ˊ— ◡ — ⩡ , ˊ— ◡ — ⩡ , ˊ— ◡ —) nei cori tragici [cfr. Ramous M., *La metrica*, Garzanti, Milano 1984]. Per l'importante tetrametro trocaico catalettico → tetrametro.

Nella metrica italiana si usa **trocheo** per indicare la successione di una sillaba tonica piú una atona e ritmo trocaico indica una serie ripetuta di sillabe toniche (+) seguite da atone (–): – + – + –, ecc. (eventualmente ricalcata sulla metrica quantitativa classica; → metrica barbara). Un ottonario trocaico sarà, per esempio, un ottonario con accento di 3ª.

tronco, verso

Verso italiano che termina con parola tronca (o ossitona). Se c'è rima, sarà rima tronca. Nella poesia delle origini e poi con Petrarca e il petrarchismo si preferiva ad esempio *cittade* (cioè la parola piana e eventualmente il verso piano) alla versione tronca *città* per mantenere piano sia il verso che la parola e, dentro il verso, per evitare la → dialefe con la vocale della parola seguente. In francese e in provenzale si usa il termine *maschile*: cosí si chiamano le uscite di verso in sillaba tonica in contrapposto a uscite di verso in sillaba tonica + atona (*femminili*, ovvero parossitone; fino a quando la *a* provenzale e la *e* francese, atone finali, venivano pronunciate; piú avanti non verranno piú scandite e le uscite di verso saranno tutte in sillaba tonica, ma

resterà la distinzione). Pressoché assenti nella poesia italiana delle origini, i versi tronchi ricevono forte impulso destinato a grande successo con la rivoluzione ritmico-metrica del Chiabrera (→ anacreontica/-o; metrica barbara; ode-canzonetta) uniti o meno a versi sdruccioli. Spesso versi tronchi e versi sdruccioli non sono rimati: si considerano però rime ritmiche (→ rima). Esempio:

Fronte d'avorio,
e ciglia d'ebano,
labbra di porpora,
e rose tenere
sul volto vidivi
in fresca età

(Chiabrera, *Caducità della bellezza*)

cinque quinari sdruccioli piú un quinario tronco in chiusa di strofa (in rima con ciascuno dei versi finali delle altre sette strofe). Poi Frugoni e Metastasio per i testi destinati al melodramma (→ aria). Parini con sfruttamento intensivo ma non cantabile delle tre possibilità d'uscita:

Me non nato a percotere,
Le dure illustri porte
Nudo accorrà, ma libero,
Il regno de la morte.
No, ricchezza né onore
Con frode o con viltà
Il secol venditore
mercar non mi vedrà

(*La vita rustica*)

ossia settenari $A_sB_pA'_sB_pC_pD_tC_pD_t$, dove tra A e A' non c'è vera rima e D è rima perfetta tra versi tronchi (s = sdrucciolo; p = piano; t = tronco). Poi l'Ottocento, ad esempio col Manzoni degli *Inni sacri* e delle poesie civili:

Ei fu. Siccome immobile
dato il mortal sospiro
stette la spoglia immemore
orba di tanto spiro,
cosí percossa, attonita
la terra al nunzio sta

(*Cinque maggio*).

Per ricerca di naturalezza nella → prosodia, Pascoli preferí eliminare il **verso tronco** (e la rima tronca) in consonante, individuo artificiale che discosta dalla lingua della prosa e del parlato: «Le parole tronche quali *amor* e *gentil* a me pare assurdo metterle, come s'è usato e non s'usa ormai piú, in fin di verso e perciò spesso o quasi sempre in fin di periodo» (*A G. Chiarini*, 1900).

V

veneziana

Nella poesia italiana è un tipo di → canzonetta di origine veneziana e popolare, sul metro della → ballata (ma anche del → capitolo quadernario). Poeti colti la portarono in auge, primo fra tutti L. Giustinian (da cui il nome anche di *giustiniana*), che componeva in parte le melodie delle sue composizioni polifoniche [cfr. Elwert W. T., *Italienische Metrik*, Max Hueber Verlag, München 1968 (trad. it. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973)]. Esempio:

«Dona, sto mio lamento
piàzate aldire in paze;
ascolta un poco e poi responderai»

«Amante, e' me contento
aldir quel che te piaze;
responder volio a quel che tu dirai»

«Chiamo la morte ria
al dí mile fïade
ché in te crudel zudia:
non so troval pietade.
In ti za non credía
fose tal crudeltade;
o Morte, viene e trâme de sti guai!».

In questo caso un *contrasto* su modulo di ballata mezzana (→ ballata) con due riprese, una xyZ per l'amante e la seconda, stesso schema, per la donna e stanze di tre mutazioni ab ab ab e volta Z [cfr. Spongano R., *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Pàtron, Bologna 1966].

verso

(lat. *versus*, < *vertere* ‘volgere, rivoltare’; significa linea, riga, verso in contrapposizione a *soluta oratio*, *prosa oratio*, cioè prosa, < *prorsus* ‘diritto’, che prosegue di continuo in linea dritta). Nella tradizione europea **verso** è ciò che appunto viene rivolto indietro, torna indietro; la poesia si riconosce subito, in tale tradizione, per l’a capo, ovvero l’allineamento a sinistra dei segmenti linguistici, accompagnati a volte dall’iniziale maiuscola (indipendentemente da punteggiatura e sintassi) e dallo spazio bianco a destra, deciso dal ritorno a capo (sempre indipendentemente da quelli), almeno in linea di principio. Nella tradizione manoscritta abbiamo esempi di versi scritti uno di seguito all’altro (poesia delle origini, Petrarca, ecc.) per ragioni di spazio, economia o per un qualche legame del **verso** stesso con il suo originario carattere orale (o musicale, melodico) prima dell’avvento della stampa che – funzioni orali e musicali a parte – esalta definitivamente l’icasticità tipografica del **verso**. L’elemento visivo del **verso** (in pratica, ancora, l’a capo) è tanto meno rilevante quanto piú si retrocede nel tempo. Per gli antichi **verso** era innanzitutto un → metro, una frase regolata metricamente. Per Quintiliano un susseguirsi ordinato delle quantità (→ accentuativa/quantitativa, metrica). Per ogni **verso** sussisteva – e si potrebbe sostenere che sussiste ancora, con diverse modalità e diversi gradi di riconoscibilità, sempre per ogni metrica – un modello ideale, astratto, di cui il singolo **verso** con le sue parole, sintassi, ritmi, è concreta realizzazione. Già per la metrica greca si distinguevano versi recitati (→ esametro dattilico, omerico, per esempio) e versi cantati (→ dimetro giambico di Alcmane). E i versi, anche in metrica latina, si differenziavano in dattilici, giambici, trocaici, anapestici, ecc. a seconda dei → piedi impiegati. Mentre i versi recitati risultano, per lo piú composti in ‘file’ (*katà stíchon*) e si dicono *stichici*, i versi cantati di solito sono raggruppati in → strofe. Il **verso** mediolatino promuove l’emancipazione dalla metrica classica esaltando accento e numero sillabico, sulla base delle mutate situazioni linguistiche (→ metrica)

e avvia la metrica romanza che presenta alle sue origini fenomeni tipici come l'anisosillabismo (→ isosillabismo/anisosillabismo). Significativamente nel Dante della *Vita nova* la parola **verso** indica la poesia classica quantitativa (latina) in contrapposizione, visto il contesto, con la versificazione volgare, che è arte di dire per → rima. Nelle opere successive Dante impiegherà altrimenti il termine: o stanza di canzone (*Convivio*) o suddivisione della seconda parte della stanza (appunto *versus*: *De vulgari eloquentia*). Per indicare l'unità del periodo ritmico, regolato, ciò che noi chiamiamo **verso**, usa, invece, *carmen*. Pertanto in Dante **verso** fa parte di una terminologia meno legata al computo metrico-grammaticale delle sillabe che musicale; e l'essenza del **verso** romanzo è indicata con la nota definizione del *Convivio*: «tutto quel parlare che in numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade».
Le definizioni moderne di **verso** sono tutte complicate dall'esigenza d'includere, intanto, la fenomenologia fine otto- novecentesca denominata **verso** → libero e di far fronte agli sconquassi anche teorici conseguenti. Troppo cautelativamente e quindi genericamente il **verso** sarà una porzione di testo regolata secondo l'idea di metro che ogni cultura possiede; e dunque è **verso** ciò che una cultura riconosce – scorgendone l'iterabilità, dentro la continuità di una tradizione – come tale. La definizione di **verso** libero rimane qui affidata alla capacità del termine 'cultura' di dar conto della nuova coscienza metrica che prescinde in piú o men larga parte dal patrimonio di metri tràditi e istituisce, non nuovi metri regolari, quanto piuttosto una libertà di variazione giocata volta per volta nell'ambito di una poesia, un'epoca, una carriera. In tal modo il **verso** in quanto tale – specie nel suo aspetto vistoso di a capo – se perde il suo supporto strutturale storicamente riconoscibile (il metro), non perde ma potenzia – per compensazione – una sua sacralità socialmente riconosciuta che affonda le radici lontanissime in testi anche non letterari, religiosi, o giuridici, versificati e rimati per questioni mnemoniche, sí, ma pure per avvolgerli di un'aura d'assoluta distanza e intangibilità. Col venir meno della metricità (tradizional-

mente intesa) del **verso** (ma non la necessità dell' a capo che non dovrebbe risultare comunque arbitrario; diceva Claudel: «Il **verso** è una linea che si ferma, non perché sia arrivata a una frontiera materiale e perché le manchi spazio, ma perché la sua cifra interna è compiuta e la sua virtú è consumata») sono emersi nella pratica e nella teoria tutti gli attributi interni propri del **verso**; non solo i primari (→ ictus; sillaba; rima), anche i secondari, che sono stati promossi al primo grado. Nel momento in cui s'è preso coscienza che gli ingredienti (per semplificare: metro, → strofa o serie, → ritmo, → accento, → cesura, fonosimbolismo, → allitterazione, → *enjambement*, → rima, incluse le interne, → assonanza) che consustanziano parole e sintassi e formano il **verso**, sono in fondo ciò che caratterizza il discorso poetico medesimo come discorso testuale dotato di una sua irriducibile organicità, autonomia e scarto da altri linguaggi, ogni teoria del **verso** è venuta a coincidere con una teoria della poesia. Cosí, per primi, i formalisti. I quali ricavarono, in tutti quegli ingredienti, il principio del → parallelismo (principio di simmetria, opposizione e corrispondenza). Dal progetto del formalismo dell'analisi interna della struttura della poesia come rete di relazioni fra suoni, sensi, costrutti, figure, nasce la moderna sensibilità (e competenza) del **verso** come attualizzazione di una sostanza sonora e luogo primario di realizzazione di ciò che Jakobson definiva «la proiezione del principio di equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione». A questo punto si può capire non dal lato meramente esterno, dei nudi termini, come la *differentia* sostanziale tra poesia e prosa stia nel **verso**. L'esasperazione della sensibilità per il libero gesto del poeta, finisce, a forza di spostamenti progressivi, per far coincidere **verso** con stile. Non nega ma riafferma e giustifica tale cultura poetica l'idea di Mallarmé che «non esiste prosa; c'è l'alfabeto e poi dei versi, piú o meno compatti, piú o meno effusi. Tutte le volte che c'è sforzo verso lo stile, c'è versificazione». Da un lato si proclama l'indipendenza dai moduli metrici e ritmici del passato, e finanche le basi della convenzione metrica (siamo nell'area del *poème en prose*), dall'altra viene sublima-

to l'atto originale del singolo alla ricerca di un marchio (ritmo, cadenza) unico per assolutezza e rivelazione, da incarnarsi in una parola o sintagma o frase che risulti fondante *hic et nunc*, ovvero immediatamente fondante di se stessa. Dalla considerazione non schematico-grammaticale ma formalista del **verso** scaturisce uno statuto speciale per i due 'ingredienti' che nelle metriche occidentali segnalano la fine del **verso** (e perciò, per sineddoche, il **verso** stesso): l'*enjambement* e la rima (o assonanza sostitutiva). Il **verso** è costituito da una struttura sintattica e insieme da una struttura ritmica; l'*enjambement* segna un punto di discordanza tra le due strutture e insieme le denuncia: il **verso** nasce proprio da questa combinazione. In un **verso** (meglio, una serie) l'*enjambement* c'è sempre, anche nel caso, per esempio, della prima terzina della *Commedia*, dove i tre periodi sintattici (complemento di tempo + reggente + subordinata) si distendono precisamente nei tre endecasillabi. In linea di principio l'*enjambement* segna uno degli scarti massimi dalla grammatica (nella lingua standard non ci sono pause sintattiche, non fratture 'irrazionali' del discorso come l'a capo) e svela la sua indole antigrammaticale. Inoltre una concezione organica del **verso** porta alla conclusione che non è la rima che sancisce la fine del **verso**, ma il **verso** col suo dinamismo interno che produce, giunto al termine del percorso, la rima.

Tanta insistenza sul limite estremo destro del **verso** porta ad aporie e a una domanda: ma tutto ciò che è **verso** è poesia? Ogni volta che si va a capo in modo altro dalla prosa, abbiamo dei versi poetici? Di qui i vari esperimenti che immancabilmente costellano la trattatistica. Riassumibili in: 1) la stesura prosastica di una poesia nota e ben strutturata (esempio, *A Zacinto* scritta tutta di seguito); 2) la stesura verticale, con a capo, di un testo prosastico qualsiasi (un avviso economico); 3) la stesura prosastica di una poesia poco strutturata quanto a metro, ritmo e rime (una poesia dell'ultimo e piú discorsivo Montale). In 1) è dimostrata l'alta efficacia dell'a capo nell'evidenziazione del ritmo complessivo, e persino la sua (secondo alcuni decisiva) insostituibilità per la comprensione del **verso**. In 2)

emerge lo spiazzamento e vero spaesamento di un lettore come noi, che dopo millenni di poesia e mezzo millennio di stampa, è uso a intendere l'a capo immediatamente come marca del **verso** e del discorso in versi, e per riflesso condizionato, come il cane di Pavlov, è pronto ad attribuire la qualifica di poetico a un linguaggio che si rivela ben presto deludente. In 3) si dimostra che effettivamente gli a capo di un poeta – per quanto l'anima del lettore si danni per aggrapparsi a qualsiasi appiglio ritmico-formale – possono persino suscitare qualche sospetto di arbitrarietà. In quest'ultimo caso, allora, evidentemente contano anche molti altri fattori intratestuali, intertestuali, cotestuali: l'autore stesso, il suo nome, la sua carriera giunta a quel punto, il libro, la collana, il titolo, l'aura intorno all'evento della pubblicazione, la nostra familiarità con quel linguaggio, ecc. E ciò vale, al contrario, per il caso 2).

Non pare però che basti l'a capo per determinare un **verso** poetico, sia pure a un grado zero. Questa tesi non è altro che espressione del fondamentale visualismo della cultura moderna, visualismo negato dagli stessi poeti, anche quando lo sfruttano, nel momento in cui fanno risaltare persino con pedanteria i movimenti sonori e quasi tattili della loro versificazione, o che, come G. Caproni, affidano anche alla dislocazione tipografica e scelta dei caratteri l'invito a una dizione vocale che interpreti quella come partitura. Chiaro che nel cosiddetto **verso** → libero l'a capo ha una valenza formidabile. In determinate circostanze (testuali, cotestuali) il **v** e l'assetto grafico assumono una funzione dinamica e anticipatrice: insomma, ci attendiamo un **v** e una sequenza di versi, nonché di cogliere qualsiasi traccia o fenomeno piú macroscopico come indizi di metro o sostituti di metro, e siamo pronti a dargli vita adeguata.

Aspetto visivo (tipografico-spaziale) e auditivo (orale-intonazionale) del **verso** ricevono nell'Otto-Novecento nuovi impulsi, diverse modificazioni, estreme accentuazioni. Da una parte i versi vengono declinati nelle forme grafiche che la moderna stampa può permettere. Già qualche poemetto di Mallarmé si presentava in formazione grafica strategica, assai complessa. Il futurismo e soprattutto

Marinetti distribuivano le loro «parole in libertà» in versi tipografici, ovvero ad ogni linea veniva attribuito un carattere particolare, dipendentemente dal lessico e dalle interiezioni-onomatopee (maiuscolo, grassetto, tondo, corsivo, ecc.). Govoni in *Rarefazioni e parole in libertà* (per esempio *Il palombaro*) univa disegni a parole e versi-metafora, scritti di suo pugno. Pasolini recupera l'antica preziosa arte (dall'alessandrinismo al Seicento) di allineare versi in modo da raffigurare, stilizzatamente, un oggetto emblematico, con le sue poesie «in forma di rosa». Montale asseriva: «I confini tra **verso** e prosa si sono molto ravvicinati: oggi il **verso** è spesso un'illusione ottica. In una certa misura lo è sempre stato; una impaginazione sbagliata può rovinare una poesia. *I fiumi* di Ungaretti non sono comprensibili senza lo stillicidio verticale delle sillabe. Gran parte della poesia moderna può essere ascoltata solo da chi l'abbia *veduta*».
Non ingannino simili esperimenti né le dichiarazioni di un poeta che in verità nella sua poesia maggiore ha puntato fortemente sui valori fonici. Spesso i segnali tipografici non sono che un rinvio a questi ultimi, e, comunque, la poesia moderna non ha certo depresso le valenze fonico-ritmiche, se mai, privandosi in parte o in tutto del metro, le ha rincarate. Ha interpretato, dunque, il **verso** come arte della fonazione; e ha costretto la lettura moderna (silenziosa, privata) a scandire una recitazione particolare che risuona internamente (i versi di Montale costringono a leggere cosí), quando non in pubblico come un tempo. Il recupero poi del linguaggio comune, tipico della poesia moderna, ha introdotto massicciamente l'oralità, sia pur filtrata e citata. Da tutti questi fenomeni le numerose discussioni novecentesche sulla retta dizione dei versi e l'importanza interpretativa della recitazione degli autori medesimi (G. Ungaretti, E. Sanguineti).

villanella

Nella poesia italiana, componimento per musica in origine di argomento rustico, coltivato dal Quattrocento agli inizi del Seicento. Senza schemi metrici fissi, mutua quelli della → ballata o → barzelletta [ma cfr. Elwert W. T., *Italienische Metrik*, Max Hueber Verlag, München 1968 (trad. it. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973)], soprattutto i moduli di una variante del → madrigale, con privilegio accordato all'→ endecasillabo. Ma sempre nelle soluzioni piú semplici, agili, rapide: schemi prevalenti AABB CCDD e ABBCDD [cfr. Orlando S., *Manuale di metrica italiana*, Bompiani, Milano 1993].

villot(t)a

Da distinguersi in **villota** *antica* e **villota** *moderna*. L'antica è un componimento per danza e voci, le quali polifonicamente (a quattro) imitano la musica. Schema prossimo alla → ballata; strofe preferibilmente brevi, rime alternate e incrociate con appendice di ritornello concitato che si chiama *uio* con o senza *liolela* cioè note di canto, fornite di senso (*la sol fa re mi* 'lascia fare a me') o prive (*lallallarillollella*) [cfr. Spongano R., *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Pàtron, Bologna 1966]. Quella moderna è composizione popolare per canto non distante dallo → strambotto, diffusa nel Nord-Est, specie nelle Venezie. Soprattutto endecasillabi a rima alterna ABAB. In Emilia Romagna si chiama *romanella*, con schema preferito AABB o ABAB, e disponibile a vestire contrasti tra due antagonisti che si concedono ognuno una quartina. In Friuli: ottonari abab con sedi pari tronche (→ tronco, verso). E in friulano la *Vilota* di P. P. Pasolini:

O ciamps lontàns! Miris-cis!
fresc cianti e fresc i vai,
vestri antìc soranèl,
in miès dai muàrs rivaj

(*La meglio gioventú*)

di settenari abcb con a e c tronchi («O campi lontani! Mirische! fresco canto e fresco vado, vostro antico ragazzetto, in mezzo alle morte prodaie»).

volta

Elemento strutturante della → ballata (seconda parte della stanza che segue i piedi), della → canzone (sottodivisione della sirma, quando essa non si presenta unitaria) e del → sonetto (i due terzetti finali). Dante nel *De vulgari eloquentia* per designare la **volta** usa *versus* (i versi chiama invece *carmina*; → verso) e afferma che **volta** è il termine che si usa per *diesis* (ovvero *concatenazione*, per noi *chiave*; → canzone) quando si parla al volgo.

Z

zejel

Anche *zajal*. Nome di componimento arabo-ispanico che ha dato origine a un organismo strofico romanzo (ma anche nell'innologia mediolatina che potrebbe aver assunto le parti di mediatrice) del tipo elementare aaax, adottato nelle laudi (ad esempio nella lauda iacoponica *Donna de Paradiso*). Secondo alcuni la → lauda in forma di → ballata non deriverebbe dalla canzone a ballo profana ma, per l'appunto, dalla strofa zagialesca (schema xx aaax bbbx, ecc.). Testimonianza comunque dell'influsso di tradizioni metriche non latine sulla metrica romanza [cfr. Roncaglia A., *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, in aa.vv., *Il Movimento dei Disciplinati nel Settimo Centenario dal suo inizio (Perugia - 1260)*, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, Perugia 1962, pp. 460-75]. Temi in origine prettamente religiosi, poi, col Poliziano (*E' m'interviene, e parmi molto grave*) anche comico-burleschi. Evidente il legame con la → barzelletta e con la → canzone a ballo.

zingaresca

Nella poesia italiana è il nome che un componimento prende dal contenuto drammatico (personaggio centrale della scena: una zingara), piuttosto che dal metro, ch'è vicino alla → frottola e al → capitolo quadernario o a loro varianti. Piú precisamente le zingaresche sono costituite di strofette concatenate di tre settenari, il secondo e il terzo a rima

baciata, piú un versetto finale, quaternario o quinario, rimante col primo verso della strofe successiva. «La misura del versetto finale varia a seconda che questo inizi con vocale (quinario) o con consonante (quaternario); in tal modo questo verso costituisce sempre il secondo emistichio di un endecasillabo *a maiore*, di cui il settenario che precede forma il primo emistichio» [Magnani F., *La zingaresca. Storia e testi di una forma*, Istituto di filologia moderna, Università di Parma 1988]. Dunque $a^7b^7b^7c^5$ $c^7d^7d^7e^5$ $e^7f^7f^7g^5$, ecc. ma rappresentabile anche cosí $a^7b^7(b^7)C$ $c^7d^7(d^7)E$, ecc., poiché fra terzo e quarto verso ci può essere → episinalefe (7 + 5, se il quinario inizia per vocale) o comunque congiunzione di due emistichi il primo dei quali con → rimalmezzo. In uso alla fine del XV secolo e poi nel XVI quando inclinò con tutti gli altri individui di strofe e versetti brevi all'→ ode-canzonetta per musica, istituita definitivamente nel XVII secolo. La ripescò il Carducci (*Beatrice*, in *Juvenilia*) propendendo per la seconda soluzione (due settenari piú un endecasillabo con rimalmezzo); la recupera per gusto di prestito arcaicizzante P. P. Pasolini ma fuori del canzoniere [cfr. Brugnolo F., *La metrica delle poesie friulane di Pasolini*, in G. Santato (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, Cleup, Padova 1983, pp. 21-60].